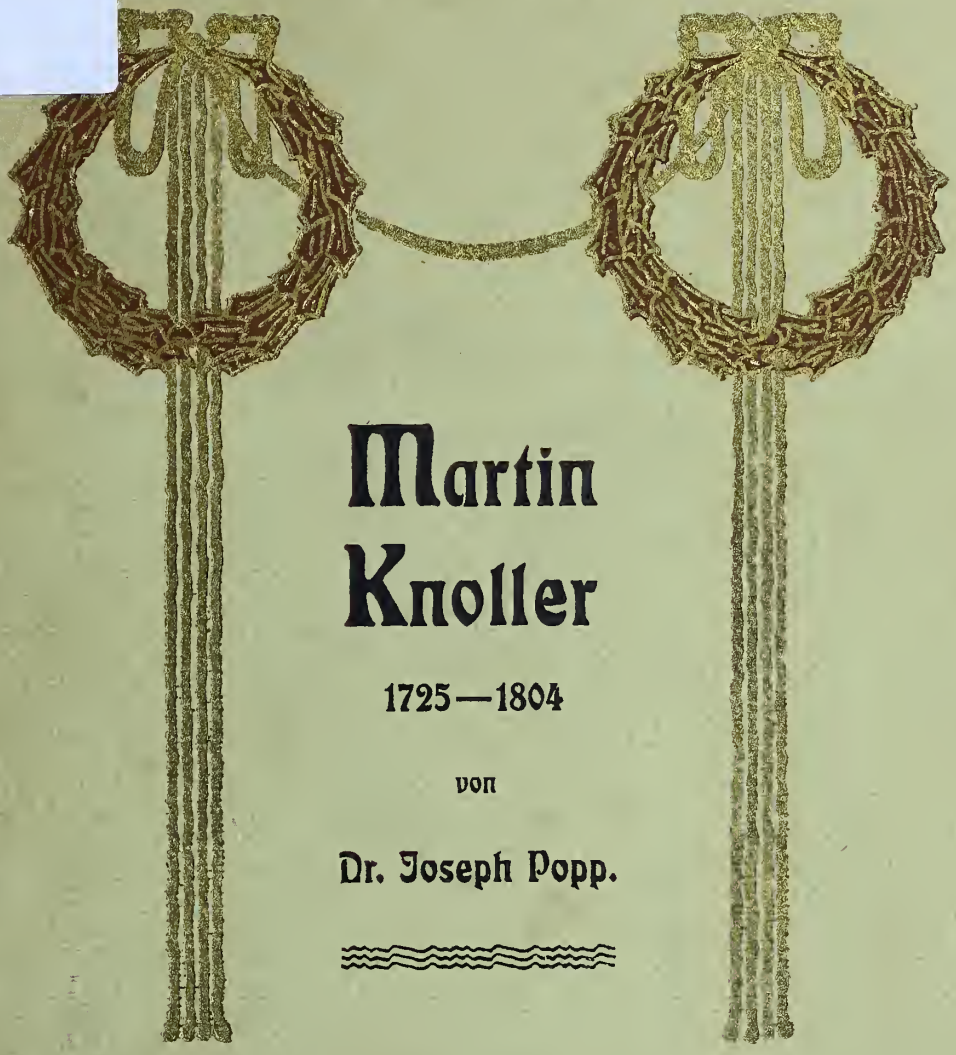
anxa
87-B
13348



Martin Knoller

1725—1804

von

Dr. Joseph Popp.

1905.

Verlag der Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung
in Innsbruck.

Katalog
Buch Nr. .....
Aufstellung Nr. .....

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/martinknollerzur00popp

Dr. Herbert Ketzler
prakt. Arzt
Wohnung: Oberlandstraße 1

MARTIN KNOLLER.

ZUR ERINNERUNG AN DEN HUNDERTSTEN TODESTAG DES MEISTERS

1725—1804.

EIN BEITRAG ZUR KUNSTGESCHICHTE DES XVIII. JAHRHUNDERTS.

MIT 38 TAFELN UND 1 TEXTBILD.

VON

DR. JOSEPH POPP.

INNSBRUCK.
VERLAG DER WAGNER'SCHEN UNIVERSITÄTS-BUCHHANDLUNG.
1905.

Sonderabdruck a. d. „Zeitschrift des Ferdinandeums“ 1904.

Inhalts-Angabe.

	Seite
Geleitwort	3
Kap. I. Knollers künstlerische Anfänge und erster Stil. — Seine Jugend und erster Kunstunterricht. — Knoller in der Schule P. Trogers. — Knoller als Barockmaler	6
Kap. II. Knollers Übergangsstil	22
Kap. III. Knollers zweiter Stil. — Weiterer Anschluß an Raphael Mengs	35
Kap. IV. Knoller als Meister im Fresko: Die Kirchenbilder. — Die Palastfresken	45
Kap. V. Knoller als Tafelmaler: Religiöse Bilder. — Knoller als Porträtmaler	97
Kap. VI. Knoller als Lehrer und Akademieprofessor	111
Kap. VII. Knollers übrige Lebensschicksale und letzten Jahre	115

Anhang.

Knollers Malrezepte und ihre Echtheit. — Verzeichnisse: Werke Knollers. — Quellen und Literatur. — Personen und Orte	119

Geleitwort.

Am 4. Juli 1804 starb zu Mailand Martin Knoller. Dem Gedenken seines 100jährigen Hinscheidens ist die vorliegende Studie geweiht. Trotz aller Begeisterung für Italiens Kunst und seinem nahezu 50jährigen Aufenthalt in der lombardischen Hauptstadt, ging seine Sehnsucht zeitlebens über die Berge, zu den tirolischen deutschen Freunden. Am liebsten hat er für Deutschland und vor allem für sein engeres Vaterland geschaffen; bei allem Wechsel seiner Kunst blieb er in seinem Denken und Fühlen der echte Tiroler, welcher die Heimat nie und nirgends vergaß.

Deshalb war es mir besonders lieb, meine Arbeit gerade in der Ferdinandeumszeitschrift niederlegen zu können; und dies umsomehr, als deren Vorstandschaft in warmer Anteilnahme und liebevollem Verständnis alles daran setzte, um durch reichen Bilderschmuck einen vollen Begriff und Überblick von Knollers Künstlertum zu bieten. — Im Urteil der Zeitgenossen stand er groß da: „Unstreitig ist Knoller nicht nur einer der ersten und größten Historienmaler unter den gebohrenen Tyrolern, sondern wohl unter der ganzen teutschen Nation alter und neuer Zeit, die sie aufzuweisen vermögend seyn wird, in Absicht auf alle Theile der Kunst, ob er schon auch bisweilen für scharfsinnige Kritiker Fehler in einigen seiner Werke mag angebracht haben.“ [1])

[1]) Meusel J. G., Neue Miscellaneen. Leipzig 1796. 2. Stck. S. 229.

Erscheint uns heute diese Wertung wohl zu hoch gegriffen, so bleibt doch sicher soviel richtig: unter den süddeutschen und österreichischen Barock-Rokokomeistern der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war Knoller einer der Bedeutendsten, wenn nicht der Bedeutendste. Unter seinen engeren Landsleuten aber ist er der weitaus Erste! — Verlohnt es sich also Knoller schon um seiner selbst willen kennen zu lernen, so reizt hiezu noch mehr seine historische Stellung: er wächst aus dem österreichischen Barock allmählich in den Klassizismus hinein! Die Darstellung seines künstlerischen Entwicklungsganges wird dadurch ein Stück Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. In diesem Doppelsinn möchte die Studie verstanden sein.

Wenn Knoller trotz dieser Eigenart noch keine zusammenfassende Würdigung gefunden, so teilt er dies Schicksal mit vielen Künstlern seiner Zeit, welcher erst die Gegenwart vermehrtes Interesse und eingehendes Studium zuwendet. Mit den Meistern des 18. Jahrhunderts teilt er auch den Mangel ausreichender Archivquellen über seine Person und Werke, sowie die Widersprüche jener, welche bisher über ihn geschrieben. Wohl besitzen wir von Glausen eine sorgfältige Arbeit, welche auf den Archivalien in Innsbruck, der vorhandenen Literatur und Umfragen bei noch lebenden Freunden Knollers beruht; aber das Ganze ist im Wesentlichen mehr Biographie. Die kunstgeschichtliche Charakteristik mußte Glausen schon deshalb unterlassen, weil er nur den geringeren Teil der Knoller'schen Werke persönlich kannte. Selbst hier verzichtet er meist auf das eigene Urteil; für den überwiegenden Rest gibt er durchaus die Meinung anderer wieder.

Auf Grund umfangreicher Archivforschungen und eingehenden Studiums der Originale ist in vorliegender Arbeit der Versuch gemacht: Knollers Persönlichkeit, vor allem aber seine künstlerische Entwicklung und geschichtliche Bedeutung darzustellen.

Bei der oft recht umständlichen Suche nach Akten- und Bildermaterial hatte ich mich vielfacher Förderung zu erfreuen, wofür hiemit der wärmste Dank ausgesprochen sei. Besonders

verbunden fühle ich mich Herrn Hofrat Dr. Fr. v. Wieser, welcher der Publikation und Ausstattung des Werkes regstes Interesse zu Teil werden ließ. Vielfache Winke verdanke ich den Herren: Museumskustos C. Fischnaler, Direktor Alois Menghin in Meran, Universitätsprofessor Dr. B. Riehl-München, Archivdirektor und Prof. Dr. Mich. Mayr in Innsbruck, den fürstl. Thurn- und Taxis'schen Archivräten Dr. Will und Dr. Rübsam, sowie den hochw. Herrn Prälaten der Stifte Gries und Stams. Mit photographischen Aufnahmen unterstützte mich vor allem Herr Schulinspektor und Pfarrer Schips in Neresheim, ferner Graf Kajetan Forni in Bozen, Graf Enzenberg in Schwaz und Graf Franz Thurn und Taxis in Innsbruck.

Möge diese bescheidene Frucht mehrjährigen Schaffens dem Knoller'schen Genius und der reichen Kunst des 18. Jahrhunderts neue Freunde erwecken; möge sie von den Fachgenossen jene wohlwollende Beachtung und Nachsicht finden, die eine erste größere Arbeit stets braucht, wenn ihr Autor zur Fortsetzung und Vertiefung verwandter Aufgaben ermuntert werden und bleiben soll!

I. Kapitel.

Knollers künstlerische Anfänge und erster Stil.

1. Seine Jugend und erster Kunstunterricht.

Wer auf einer Brennerfahrt nach Steinach kommt, findet in der Nähe der alten Einkehr „Zum Steinbock“ ein schlichtes Haus, welches sich vor ähnlichen nur durch eine Marmortafel auszeichnet. Sie trägt die Inschrift:

Geburtsstätte des Martin Knollers, des in Mailand verstorbenen Künstlers.

Noch heute sind die Dorfbewohner auf ihren Landsmann stolz, von dessen Werken drei ihre Pfarrkirche zieren — die einzigen Dokumente, welche hier von Knoller noch Zeugnis geben. Von seiner Familie wissen wir nahezu nichts. Sein Vater war ein sogenannter Tafelemaler, von dessen Kunst eine beglaubigte Tradition erzählt: seine beste Leistung, einen heil. Joseph, habe der Pfarrherr aufbewahrt. Wohin er von dort geraten, darüber fehlt jeglicher Anhaltspunkt. Im Übrigen war Franz Knoller ein armer Schlucker, dessen einziger Reichtum in einer Stube voll Kinder bestand. Eines davon hieß Martin, von dessen frühester Jugend wir außer dem Geburtsdatum — 8. November 1725 — nichts weiteres erfahren.

Was aber die Geschichte verschweigt, hat, wie gerne in solchen Fällen, die Legende ergänzt. Sie umspann die Jugend unseres Martinus mit ihrem Geranke und verlieh ihr ein fast an das Romantische streifendes Gepräge. Darnach mußte der

Junge schon bald seiner Mutter mehr behilflich sein als dem Vater. Oft sah man ihn Holz vom Walde heimschleppen und manchesmal trafen ihn Leute dort weinend, weil er seinem Trieb zur Malerei nicht oder nur wenig folgen konnte. Einmal bat er Gott laut um seine Hilfe. Da ihm diese aber offenbar zu lange ausblieb, oder im elterlichen Hause nicht so wurde, wie er sie als notwendig erachtete, suchte er selbst seines Schicksals Herr und Meister zu werden: er entfloh nach Innsbruck. Dort fand er im Hause des Hofkammerrates Hormayr freundliche Aufnahme und Unterstützung. Dieser gab ihn zu dem Maler Pögel in die Lehre, welcher bald seines Lobes kein Ende wußte über die großen Fortschritte des Knaben, ja ihm sogar riet, einen größeren Meister aufzusuchen. Aber gerade diese Gaben und Kenntnisse bestimmten den Vater seinen Sohn schon nach zwei Jahren heimzuholen, damit er für den Unterhalt der Familie sorgen helfe. Bald gewann, offenbar aus Mangel von Malaufträgen, wieder der Hausmädchenberuf die Oberhand. Um aber doch in etwas sein Talent zu betätigen, schmückte der junge Martinus die Mauern des Dorfes mit Bleistift- und Kohlezeichnungen. Ob darin schon Spuren seiner späteren Meisterschaft als Freskant oder nur der Mangel an Papier oder Leinwand zu suchen ist, verschweigt die Sage; doch hat sie uns desto erfreulicheres über deren Erfolg zu berichten: eine solche Arbeit sah auf der Durchreise der Wiener Akademiedirektor Paul Troger und ließ den Jungen sofort kommen, um ihn schnurstracks nach Wien mitzunehmen.

Obwohl diese Erzählung im Wesentlichen auf Propst Nagele's Biographie über Knoller zurückgeht, so vermag ich ihr doch nicht den Wert beizulegen, welchen Glausen dafür in Anspruch nimmt [1]) und vor ihm schon Lemmen.

---

[1]) S. 215. Anm. Für's Erste ist es weder mit der „alten" Freundschaft der Beiden so weit her — sie beginnt erst in den 90er Jahren — noch ist Nagele ein geborener Steinacher; für's Zweite enthält der Bericht soviel Unwahrscheinlichkeiten und direkte Irrtümer, daß auch dadurch seine Sicherheit bedenklich erschüttert wird. — Nagele war um 28 Jahre jünger als Knoller und in Gries am Brenner geboren; früh-

Wenn Hormayr von Anfang an für das Talent des Jungen so sehr eingenommen war, hätte er gewiß Pögels Rat beim Vater durchgesetzt und weiter für ihn gesorgt. Im Übrigen ist es auch nicht sehr glaubwürdig, daß der nun Ältere und Kunsterfahrenere halbgebildet in die Verhältnisse zurückging, die er vorher kühn und selbstherrlich verlassen. Das Ganze erscheint vielmehr als eine neue Auflage von Giotto's Debut, das auch für die Aufklärungszeit noch seine Zugkraft bewahrt hatte: Troger war aus einem armen Hirtenknaben, Gran aus einem Küchenjungen für die Kunst gewonnen; nun entdeckte jener in dem bäuerlichen Malergesellen Knoller ein neues Licht für den Kunsthimmel.

Etwas nüchterner liest sich der schlichte Anfang eines Konzeptes [1]), worin Knoller in späteren Jahren seinen Entwicklungsgang kurz angegeben hatte: „Padre era Pittore e diede i primi erudimenti del disegno al figlio; questi passo poi ad Inspruck a fare i Suoi studj regolari, d'inde si trasfera a Salisburgo, poscia all' Accademia di Vienna." Diese letzteren drei Daten: Besuch von Innsbruck, Salzburg und Wien bestätigen auch die Notizie intorno al pittore Knoller [2]), sowie Knoller's Freund Denifle [3]) und der Verfasser [4]) der „Nachrichten über tirolische Künstler."

---

zeitig schon kam er nach Innsbruck zum Studium. Im Jahre 1771 finden wir ihn bereits zu Gries als Novize. Wann und wo soll er also über die Jugend Knollers Nachrichten erhalten haben? Ein Bruder von ihm kaufte sich erst später in Steinach an; mit ihm korrespondierte der Prälat viel und mag seine Erzählung hauptsächlich aus dessen Angaben — nach Steinacher Tradition — stammen. Daß er aus dem Munde Knollers seine Angaben habe, dagegen sprechen die erwähnten inneren Gründe. — Cf. August Nagele von P. Kiem. S. 3 u. 4. Glausen selbst gesteht übrigens, daß er nicht vermögend war Knollers Jugend- und erste Bildungsgeschichte aufzuklären. S. 213.

[1]) Arch. di Stato Milano. Autogr. Knoller.

[2]) Ferd. Dip. 1104. S. 723—29.

[3]) Ferd. Dip. 1104. S. 723—29.

[4]) Meusel, Neue Miscell. H. II. S. 223.

Eine scheinbare Bestätigung dieser sagenhaften Jugendgeschichte liegt allerdings darin, daß Ticozzi, welcher vor Glausen schrieb, in Mailand lebte und auf Grund von Notizen des ältesten Sohnes von Knoller arbeitete, im Wesentlichen das Gleiche erzählt. Allein Karl Knoller hatte seine Angaben hauptsächlich aus Nagele, den er ausdrücklich um Nachrichten für eine Biographie seines Vaters gebeten [1]). Knoller war überdies damals schon 26 Jahre tot. Auch verrät die Bemerkung: Knoller sei „forse non senza saputo dal padre“ nach Innsbruck geflohen, keine allzu große Sicherheit der Quelle, vielmehr das Bestreben des Freundes oder Sohnes diesen gewalttätigen Schritt zu entschuldigen. Mir scheint der Kern davon richtig und etwa der zu sein: daß Knoller wirklich gegen den Willen seiner Eltern nach Innsbruck zog, nachdem ihm die Schule seines Vaters als ungenügend erschienen. Eine so ausgeprägte Begabung, wie er sie besaß, mußte sich doch schon in bescheidenem Unterricht zeigen und im Verein mit einem lebhaften Temperament auch ungestüm zu weiterer Ausbildung drängen. Darin bestärken mich die lakonische Notiz von Knoller selbst: „questi passo poi ad Inspruck a fare i Suoi studi regolari“ und die Mitteilung Ticozzis: „Ma perchè la madre avrebbe voluto che si applicasse ad altra professione, non trascurava occasione alcuna per deviarlo dagl'intrapresi studj, e continuamente lo maltrattava. All'ultimo, stanco di condurre così travagliata vita, forse non senza saputo dal padre, riparatosi ad Inspruck.“ [2])

Die Mutter, welcher die Sorge für die zahlreiche Familie am nächsten oblag, hatte wohl genügenden Einblick in die Einnahmen und Erfolge eines tirolischen Dorfmalers, um sich für einen Geschäfts-Nachfolger im eigenen Sohne nicht allzusehr erwärmen zu können. Es wird eben damals schon so wie heute gewesen sein: Wirtshausschilder und Grabkreuze, Marterln und Votivtafeln, Anstreichen von Läden und Möbeln vermögen in einer kleinen Ortschaft ihren Mann nicht zu nähren.

---

[1]) Arch. Kloster Gries. Brief v. 29. Aug. 1804, Nr. 75.

[2]) Dizionario Bd. II. S. 294.

Anderseits widerspricht es durchaus nicht der Erfahrung, noch Seelenkunde, daß die handgreiflichen Argumente der Mutter bei ihrem Sohne eher das Gegenteil bewirkten. Überdies mußte dieser bald fühlen, daß er mehr als der Vater könne; womit sich von selbst bessere Aussichten für die Zukunft erschlossen. Endlich war in dem Jungen wohl schon frühzeitig jener Ehrgeiz vorhanden, auf den der Mann zeitlebens viel hielt und aus dem heraus er dem Konsulenten Magg in Neresheim einmal pathetisch erklärte [1]): „Er (der Stukkator Sartori) verletzt meine Ehre, vor die ich sterbe."

So blieb ihm schließlich nichts anderes übrig, als die Flucht, deren Ziel nur Innsbruck sein konnte. Es war der nächste bedeutende Ort und zugleich die Landeshauptstadt, welche für den Provinzler noch einen besonderen Reiz haben mußte. — Hätte Knoller dem Trieb seiner künstlerischen Natur immer so impulsiv gefolgt, wie diesmal, der Klassizismus hätte über ihn kaum eine solche Gewalt bekommen. Damals war er noch das urwüchsige Naturkind, das seinen Willen um jeden Preis durchsetzen wollte — und dabei nicht einmal auf die Eltern Rücksicht nahm!

Der hervorragendste Maler der Residenz war Ignaz Pögel, bei ihm trat Knoller in die Lehre. Wer ihn dort untergebracht hat, wissen wir nicht; doch kann es immerhin Herr von Hormayr gewesen sein, der als Mäzen bekannt war und deshalb von Knoller in seiner ersten Not mag aufgesucht worden sein.

Was Knoller bei Pögel lernte, wissen wir nicht; es wird aber nicht gar so wenig gewesen sein, wie Glausen meint [2]). Ein Porträt von Ignaz Pögel im Ferdinandeum zu Innsbruck zeigt den Einfluß ausländischer Meister, vor allem der Niederländer, welche damals gerne nachgeahmt wurden [3]). Im Ganzen

---

[1]) Centr. Arch. Taxis. Rep. XIV. Vol. XIII. Br. 24. May 1783.

[2]) Glausen S. 212.

[3]) Cf. Frz. Christ. Jauneck. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländisch-französ. Malerschule in Wien. Kabdebos Österr. Kunst-

offenbart sich ein frischer, gesunder Realismus der Auffassung und des Vortrages, sowie ein tüchtiges koloristisches Können. Jedenfalls lag der Schwerpunkt des Unterrichtes aber nicht im Malen, sondern im Zeichnen, wie es damals Sitte war. Die Nachrichten von einer „Zeichnungsschule", die Knoller in Innsbruck besucht haben soll, sind der Reflex dieser Gewohnheit und Übung. In Wirklichkeit gab es ein solches Institut um jene Zeit dort nicht.

War das Talent wenigstens für den Anfang in die rechte Schule gekommen, so mußte es sich verhältnismäßig schnell und stark entwickeln. Nach einigen Jahren erhielt Knoller denn auch von seinem Lehrherrn selbst [1]) den Rat, einen größeren Meister aufzusuchen, da er bei ihm nichts mehr lernen könne. Er ergriff also den Wanderstab und marschierte nach Salzburg. — Rechnen wir, daß er bis zu seinem circa 16. Jahre beim Vater gelernt hatte, so ist er nun ungefähr 19 Jahre alt.

2. Knoller in der Schule P. Trogers.

ca. 1744—1753.

In Salzburg arbeitete damals Paul Troger, einer „der kraftvollsten, fruchtbarsten und kenntnisreichsten Maler des 18. Säkulums" [2]). Er besaß alle guten Eigenschaften der Barockkünstler. Seine Ausbildung hatte er in Bologna und Venedig genossen, woraus sich auch seine Reminiszenzen an die Caracci und Guercino, wie das süßliche Kolorit seiner Ölbilder, erklären. Wir haben über ihn noch keinerlei gesicherte Resultate oder gar eine abschließende Arbeit [3]). Ungefähr 1698 zu Zell im

---

chronik. I. Jahrg. 1878 Nr. 2—5 u. Dr. Ant. Mayr, Der Maler Martin Joh. Schmidt Wien. 1879. S. 29 und 31.

[1]) Ferd. Dip. 993.

[2]) Dr. Jlg, Die hist. Ausstellung der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien. 1877. S. 155 ff.

[3]) Dr. Herm. Dollmayr, Paul Trogers Fresken zu Altenburg in Niederösterreich. Berichte u. Mitt. d. Wiener Altertumsvereins Bd. XXVI. 1890. S. 3.

Pustertal geboren, fällt die Blüte seiner Kunst vor 1754, wo er in seinem Heimatlande, in Österreich und Salzburg umherzog, um Kirchen und Stifte mit einer kolossalen Zahl von Wand- und Tafelbildern zu schmücken. — Zunächst konnte Knoller nicht darauf rechnen, die Geheimnisse der Palette inne zu werden. Solches hätte ganz und gar dem Bildungsgang des damaligen Künstlers widersprochen. Für den Anfang galt es die verschiedensten Handlangerdienste zu leisten, von denen das Farbenreiben und Durchpausen der Konturen auf den weißen Malgrund noch das Interessanteste waren. Aber gerade dadurch erwarb sich Knoller jene sicheren und ausgebreiteten Kenntnisse des Materiales und Handwerklichen, wovon besonders für die Freskomalerei so viel abhängt, und von deren souveräner Beherrschung seine Werke bis heute Zeugnis geben. Nebenher ging der Unterricht im Zeichnen. Nur die reiferen und älteren Schüler durften da und dort mithelfen, um Ornamente oder Draperien zu malen. Für solche Dienste wurden sie dann des Lehrgeldes enthoben, ja verdienten sogar noch manchen Groschen nebenbei. Nur ausnehmend noble Meister, wie Joh. Jak. Zeiller und später Knoller selbst, sorgten auch für die Verpflegung, die aber meistens in den Arbeitsvertrag mit den Klöstern aufgenommen ward. Für besondere Leistungen erhielt ein solcher „Bedienter“ zum Abschied meist ein „douceur“.

Wir haben über die weitaus längste Zeit der Knoller'schen Lehre bei Troger keinerlei Nachrichten; doch hat sich unser „Scholare“ jedenfalls im Zeichnen außerordentlich üben müssen. Darauf deuten zwei Freundesnotizen hin: „Ich weiß soviel“, schreibt Pfarrer Nack, der ehemalige Kapitular von Neresheim, „daß er (K.) durch vieljähriges Zeichnen sich zur Malerei vorbereiten mußte und daher auch gar oft zu sagen pflegte: „Wer malen will, darf vor 10jähriger Übung im Zeichnen keinen Pinsel berühren“ [1]). Ein Schüler Knollers aber berichtet uns: „Unter diesem großen Mahler und grundfesten Zeichner (Troger)

[1]) Ferd. Dip. 1104. S. 501.

ward er glücklich in den Hauptgrundregeln der Kunst gebildet, nach allen erforderlichen Theilen, besonders der Anatomie“ [1]),

Dieses starke Betonen der Zeichnungskunst war eine unerläßliche Forderung der Barockmalerei. Nicht bloß bedingte die Eigenart der damaligen Gewölbefresken eine absolute Sicherheit in der Beherrschung des menschlichen Körpers, der in den unglaublichsten Verkürzungen erschien; es war auch eine hohe Bravour in der Linie notwendig. Dazu kam der Wetteifer mit den Architekten und Plastikern, so daß man in alle Finessen der Perspektive eingeweiht sein mußte, um zu imponieren. Das aber war die Hauptabsicht dieser lauten, pompösen Kunstsprache und -Erscheinung, wodurch sie sich von dem nachfolgenden zierlichen Rokoko wesentlich unterscheidet.

Für solche Lehre war Troger, selbst ein eminenter Zeichner, der rechte Mann: er verstand es in seinen Skizzen und Studien, wie die Blätter in der Wiener Albertina beweisen, Kraft mit Anmut auf das trefflichste zu verbinden, ja mit spielender Leichtigkeit zu arbeiten. Als er in den fünfziger Jahren nach Wien zog und bald Akademieprofessor, zuletzt Direktor wurde, ging Knoller natürlich mit. Dort besuchte er die öffentliche Lehranstalt, und zwar noch eine Weile als Schüler der Zeichenklasse. Dies beweist ein Zeugnis vom 10. März 1752, worin ihm bestätigt wird, daß „er die k. k. Akademie diesen Winter nicht nur allein fleißig frequentiert, sondern auch seine gute Geschicklichkeit in der Zeichnung durch beständig zunehmenden Fortgang zu seinem großen Lobe erwiesen“ [2]). Dazwischen muß er aber auch schon gemalt haben; denn am 2. November 1753 erhält er eine Qualifikation der Akademie „über seine gute Geschicklichkeit und Fähigkeit in der Zeichnung sowohl als Mahlerey, dergestalten erwiesen, daß er nicht allein deswegen besonderes Lob verdient, sondern heuer in der Mahlerey das anderte prömium erworben hat“ [3]).

---

[1]) Neue Miscell. 2. Stck. S. 223.
[2]) Archiv. civ. di Trento Nr. 442.
[3]) Archiv civ. di Trento Nr. 442.

Von dem hierauf bezüglichen Preiswerk wissen wir bloß das Thema: „Der junge Tobias heilt die Augen seines Vaters“ [1]. Die Arbeit selbst ist verschwunden. Die Akademie war damals beständig auf der Wanderschaft in Privathäusern. Bei einer solchen Gelegenheit sind auch die einschlägigen Akten und wohl auch das Bild verbrannt.

Der erste Preis wurde Christ. Unterberger zuerkannt, der später ein Schüler Raf. Mengs wurde und ganz in diesem aufging [2]. Knoller übertraf ihn an Geistes- und Arbeitskraft, an Phantasie und Originalität um ein Bedeutendes [3]. Er hatte aber damals noch keinen persönlichen Stil, lebte vielmehr so in Troger, daß nach seinem „eigenen mündlichen Geständniss die Arbeiten des Zöglings öfters, wenn er den Lehrer nachahmen wollte, schwer von einander zu unterscheiden waren“ [4]. Die Nachricht: Knoller habe dem Meister auch bei dessen Fresko im Brixener Dome geholfen, entbehrt jedenfalls der archivalischen Nachweise; ein Argument aus den Fresken aber läßt sich bei deren weiter Entfernung vom Beschauer unmöglich feststellen.

Wenn Troger auch den entscheidenden Einfluß auf Knoller in diesen Jahren geübt hat, so blieb die großartige Tätigkeit hervorragender Zeitgenossen, welche damals in Wien tätig waren, sicher nicht fruchtlos für ihn. Troger ebenbürtig war Maulpertsch; im Kolorit überragte ihn Rottmayr, der bei Lotto in Venedig gelernt hatte. Durch Kühnheit und Reichtum der Komposition übertraf beide Altomonte; der große Gran aber stand über allen. Daneben wirkten fast zahllose Künstler zweiten und dritten Ranges, welchen aus den vielen Neu- und Umbauten von Schlössern, Palästen, Galerien, Bibliotheken, Kirchen und Klöstern, bis herab zum einfachen Gotteshaus der Dörfer, reiche Arbeitsgelegenheit erstand.

---

[1] Anton Weinkopf, Beschreibung der Wiener Akademie. S. 100.

[2] Cf. Die Fresken Mengs in der stanza de' papiri im Vatikan, wo U. von diesem kaum zu unterscheiden ist.

[3] Cf. Die Fresken U.'s in der Villa Borghese zu Rom.

[4] Neue Miscell. 2. Stück. S. 223.

All diesen Meistern war es gemeinsam nach italienischen Vorbildern zu schaffen; viele davon waren sogar Italiener, welche wie in der Musik [1]), so auch in den bildenden Künsten die vorderste Reihe einnahmen, die meisten Ehren genossen und die beste Bezahlung erhielten. So wurden dem bravourcusen Schnellmaler Ant. Pelligrini für sein Kuppelbild in der Salesianerinnenkirche zu Wien 10.000 Taler bezahlt. Wer etwas gelten wollte, mußte also die „wälsche" Manier annehmen. Hatte sich in der Architektur [2]) aus den gennesischen, venezianischen, mailändisch-comaskischen, bolognesischen, römischen und anderen Einflüssen, die sich durchdrangen und mit den Überbleibseln der heimischen Renaissance mischten, ein eigentümlich österreichisches Barock ausgebildet, so war es in der Malerei [3]) zu keinem gemeinsamen Charakter gekommen. Man lag hier noch in lebendigem Wettstreit mit den schweren Simsen, Pilastern, Voluten, Cartouchen u. s. f., welche stets zu starkem Ausdruck, lauter Bewegung und einem theatralischen Fortissimo verführten, zu einer verwegenen Scheinarchitektur und pompösen Affektiertheit, die bei allem technischen Raffinement zuletzt doch unkünstlerisch zu werden begann.

Hatte in der Musik der berühmte Hofkompositor Fux wieder auf die alten Italiener verwiesen, so wollte der Maler Gran Ähnliches für seine Kunst. Er selbst aber war zu sehr mit dem allmählich Gewordenen verwachsen, um für die Reinheit seines Stiles noch viel zu gewinnen. Dagegen hatten die Fischer von Erlach in der Architektur und Raf. Donner in der Plastik mit großem Erfolg eine reinere Form, mehr Ernst und Würde des Ausdruckes und überhaupt einen neuen Sinn für ruhige Schönheit erreicht. Sie wollten aus dem Geiste der Renaissance ihrer Zeit eine geläuterte Kunst erstehen lassen und haben in

---

[1]) Dr. L. R. v. Köchel, Joh. Jos. Fux, Hofkompositor und Hofkapellmeister. Wien 1872. S. 23 sq.

[2]) Dr. Ilg, Die Barocke. Kunstgeschichtl. Charakterbilder aus Österreich-Ungarn. Wien. 1893. S. 281.

[3]) Dr. Anton Mayer, Der Maler M. J. Schmidt, S. 47; Rud. Eitelberger, Ges. Kunsthist. Schriften I. Bd. Kunst u. Künstler. Wien. S. 21.

der Tat hierin großes geschaffen sowie klärend auf die Meister ihrer Kunst und der verwandten Gebiete gewirkt. Wer weiß, ob sie nicht die Hauptursache dafür sind, daß sich in Österreich die Barocke noch allgemein hielt, als in Süddeutschland schon lange das lustigste Rokoko blühte!

Das alles wirkte um jene Zeit, als Knoller in Wien Akademiker war. Hatte ihn schon sein Lehrer auf Italien hingewiesen, so mußten die genannten Einflüsse die Sehnsucht nach diesem gelobten Land der allein wahren Kunst in ihm noch steigern. Wie die meisten seiner Zeitgenossen erwartete auch er von dort die Weihe der Meisterschaft.

3. Knoller als Barockmaler.

Gegen Ende 1753 verließ Knoller Wien. Nach einzelnen Nachrichten begab er sich nach Salzburg, „weil er dort mehrere Aufträge zu Altarblättern und anderen Gemälden erhalten hatte, die er daselbst ausführte“ [1]). — Dies ist gewiß unrichtig; wie ich denn auch in Salzburg nichts Sicheres von Knoller zu finden vermochte. Nachdem der Künstler schon 1754 die Kirche in Anraß ausgemalt, wenn nicht vollendet hat, konnte er in Salzburg keine größeren Aufträge erledigen. Deshalb zweifle ich auch an der weiteren Angabe, daß Graf Karl von Firmian [2]) damals schon sein Gönner geworden. Auch war dieser seit 1753 zu Neapel Gesandter und bevollmächtigter Minister am Hofe des Königs Karl, des späteren Karl III. von Spanien [3]). Knoller mag auf der Heimfahrt in Salzburg zugekehrt sein; der Winter gehörte aber jedenfalls den Entwürfen für Anraß und deshalb höchst wahrscheinlich einer Orientierungsreise dahin.

---

[1]) Glauzen. S. 217 ff.

[2]) Alle Bemühungen, in Kronmetz Einsicht in das Familienarchiv zu bekommen, waren umsonst.

[3]) Vita e Reggimento del Conte Carlo di Firmian etc. Manuscr. tom, I. Arch. civ. di Trento.

Wie er zu diesem Auftrage kam, wissen wir nicht; das Einzige, was sich aus den bei einem Brande zerstreuten Akten erhalten hat, ist der Preis von 429 fl. [1]). Diese geringe Bezahlung konnte einen schon bekannten Meister nicht reizen. Ich vermute, wegen der Nähe von Trogers Heimat, daß man sich an diesen gewendet, und er seinen eben ausgelernten Schüler Knoller empfohlen hat.

Bei dem Mangel fast aller Stukkatur hatte Knoller die ganze malerische Ausschmückung der dortigen Kirche zu leisten. Diese war im Jahre 1753—56 [2]) von dem Tiroler Frz. Penz [3]) erbaut, der uns außerdem als der Architekt von 14 weiteren Kirchen seines Vaterlandes bekannt ist.

In der Blüte der Barockzeit mußten sich die Maler hauptsächlich auf die Gemälde beschränken. Die Wanddekoration war vorwiegend eine plastische und ließ nur an den Plafonds Raum für einen farbigen Schmuck. Dieser aber wurde durch die massive Architektur und die überladenen Stukkaturen zu einem Stil verführt, welcher der Natur der Flächenkunst widerspricht: sollten die Malereien zur Geltung kommen, so mußten sie in einer kühnen Scheinarchitektur mit der Wirklichkeit wetteifern, diese gleichsam in ätherische Höhen weiterbauen. Die ganze Komposition erhielt dadurch einen pompösen Zug; der Gestus der Personen bekam einen stark theatralischen Akzent und das Innere ging in einem rauschenden Festzug mächtiger Draperien unter. Gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts trat auch in Österreich die Stukkatur allmählich mehr zurück und überließ der Malerei einen großen Teil der Dekoration, sowie einen weiteren Raum für ihre Bilder. In kleineren Kirchen zumal herrschte von dieser Zeit an die Malerei vor: sie war billiger, auch empfand man hier vor allem das Bedürfnis leichter und gefälliger zu werden. So kann man als charakteristische, indirekte Wirkung des Rokoko die vorwiegend malerische Aus-

---

[1]) Ferd. Dip. 1104. S. 939.

[2]) G. Tinkhauser, Diöcesanbeschreibung v. Brixen. I. Bd. S. 503.

[3]) Gurlitt, Geschichte des Barockstils. Bd. III. S. 267.

stattung überall da verfolgen, wo diese Stilgattung nicht zu direkter Geltung kam.

Man übertrug jetzt den Malern sogar die ganze Gestaltung des Innenraumes. Diese fertigten dann entweder die Stukkaturen selbst, oder lieferten wenigstens die Zeichnungen hiefür[1]). Andere aber entledigten sich ihrer Aufgabe rein koloristisch. Solcher Art war Knoller. Was er in Anraß das Erstemal getan, hat er für alle folgenden Fresken, deren Umrahmung er übernommen hatte, beibehalten: er löste diese Aufträge rein malerisch, entweder durch vollständige Verdrängung der Ornamentik oder deren täuschende plastische Nachahmung mit dem Pinsel. Noch 1796 schreibt Knoller an den Pfarrer von Niederdorf, daß er die Ornamente „wenigstens inventiert und gewisse sachen, besonders die baßrelievi selbsten“ würde gemalt haben[2]). In Anraß war ein großes Hauptfeld im Langhaus zu füllen, die Wölbung über dem Hochaltar und jene über dem Musikchor. Die Wände zwischen den Fenstern erhielten die 12 Apostel in Brustmedaillons, auf Wolken ruhend; sie wirken ziemlich flüchtig und schematisch. Die Zeit hat sie stark beschädigt, auch ist ihre Wirkung durch die spätere Tünche der umgebenden Wand beeinträchtigt. Über den rundbogigen Fenstern sind Lünettenfenster; die Kappen links und rechts haben Muscheln, die Gewölbezwickel zwischen den Kappen Bouquetvasen. Die Umrahmung ist leicht und gefällig, beinahe zierlich, doch durchaus untergeordnet, fast nur wie Rankenwerk.

Das Gesamtarrangement und die Ausführung der Fresken erinnern bis in die Einzelnheiten an Troger. Köpfe, Hände, Stellung, Draperie der Figuren und vor allem die Art, wie diese mit halbem Körper aus den Wolken ragen, finden wir genau bei Trogers „Anbetung des Lammes“ im Brixener Dom.

---

[1]) Vgl. Dr. J. B. Schmid, Joh. Bapt. Zimmermann, Maler u. Hofstukkateur. Altbayr. Monatsschr. 2. Jg. H. 1—5, und Dr. B. Riehl, Studien über Barock u. Rokoko. Zeitschr. d. bayer. Kunstgewerbevereines 1893.

[2]) Pfarrarchiv zu Niederdorf (Pustertal).

Ebenso ist die scheinbare Gewandtheit nicht schon die Frucht persönlicher Arbeit und Übung, sondern nur die geschickte Nachahmung der Manier eines Gereiften. Eigenes gibt Knoller aber in der stärkeren Leuchtkraft der Farben und im lebhafteren Ausdruck, der Troger namentlich später, z. B. in Mariahilf—Wien, mehr abhanden kam. Auch im Ornamentalen übertrifft der Schüler den Meister an Grazie.

Die farbige Totalwirkung ist besonders im Hauptbild, (Tafel II) der Verklärung des hl. Stefanus, eine überaus glückliche; allerdings fehlen noch gänzlich die duftigen Übergänge der späteren Arbeiten: es wird mit schweren Wolkenmassen gearbeitet. Diese wirken in der Reproduktion wie eine Art umherliegender Steinblöcke auf einem Bauplatz — während sie im Original durch einen starken Farbenakkord der Gestalten mehr untergeordnet erscheinen. Im Allgemeinen wird aber auch in den Personen das Kolorit noch stark für eine nahezu plastische Wirkung verwendet, indem besonders jene, welche gegen den Rand hingesetzt sind, außer der markanteren Modellierung auch stärkere Tinten erhalten. Hiedurch, wie in der das Feld durchbrechenden Wolke kommt der Barockmaler zur Geltung, welcher es sich auch in bescheidenem Raum nicht versagen kann, seine Kunststücke in optischer Täuschung vorzuführen. Muß man im Allgemeinen das Streben nach Verinnerlichung anerkennen, so mutet im Einzelnen der typische Gesichtsausdruck und deklamatorische Gestus doch oft vielfach äußerlich oder wenigstens schematisch an. Die Aufsicht ist noch die lotrechte, wie sie sich aus den Kuppeln entwickelt und von der Baroeke meist beibehalten wurde. Deshalb bildet Stephanus auch den farbigen Mittelpunkt; in seiner blauen Tunika mit dem leuchtenden, luftig aufgesetzten Brokat ist er wie ein Edelstein in filigraner Fassung. Wiederholt sich Knoller in den Einzelpersonen oft, so ist er umso abwechselnder in den Gruppen. Trotzdem packen manche Heilige durch ihre Hingabe, wie der Papst hinter dem hl. Stephanus oder Maria in der Seligkeit ihrer himmlischen Freude. Was Knoller später durch idealere Formen als besondere Lieblingsgestalten oder

Träger bedeutender Namen kennzeichnet, gibt er hier durch höhere und stärkere Farbigkeit; so z. B. Maria und Stephanus. Störend wirkt die übertriebene Muskulatur, welche selbst bei Frauen mächtig heraustritt und sich bis zur Brutalität steigert. Es ist dies eine speziell Troger'sche Unart, wodurch dieser sogar in sonst edlen Kompositionen [1]) den Eindruck verroht. Knoller macht zeichnerisch noch so wenig als der Meister einen Unterschied zwischen Henkern, Soldaten, derbem Volk oder den Verklärten und Engeln; selbst Christus wird zum Akrobaten.

Besonders deutlich zeigt Knoller diese Eigentümlichkeit in den beiden andern Fresken: „Anbetung des Altarsakramentes" und „Auffindung des Grabes des hl. Stephanus" (Tafel III). Bei letzterem Werke offenbart sich eine weitere Nachahmung Troger'scher Art: Männer des gewöhnlichen Volkes werden in stark rostbraunem Karnat gegeben. Damit erscheint wohl ein neues Merkmal für die Charakterisierung solcher Gestalten, aber nicht im erfreulichen Sinne: zur lineären Derbheit gesellt sich jetzt auch noch die koloristische. Knoller behält dieses Mittel bei: Personen, welche einer rauheren Art oder Tätigkeit angehören, in dunklerer Hautfarbe darzustellen; er verfeinert aber später den Ton.

Eine wertvolle Aneignung aus Troger bedeutet Knoller's treffliche Landschaft um das Grab des hl. Stephanus. Sein Lehrer hatte hierin vorzügliche Stücke geliefert; ich verweise unter anderem auf die Blätter der Wiener Albertina. Der spätere Ruhm Knollers als Landschafter geht in seinen Anfängen also ebenso auf Troger's [2]) Schule zurück, wie seine Wolken- und Architekturperspektive. — Das Hochaltarblatt, welches K. Weiß [3]) in der deutschen Biographie Knoller zuschreibt und dessen Künstler Semper [4]) nicht kennt, ist „Ant.

---

[1]) Albertina in Wien. Handzeichnungen v. Meistern des 18. Jahrh.
[2]) St. Laurenzkirche in Wien; obwohl aus seiner Verfallzeit.
[3]) Allgemeine Deutsche Biographie. 16. Bd. S. 321—23. Leipzig.
[4]) Semper H., Wanderungen u. Kunststudien in Tirol. 1. Bd. S. 61.

Zoller 1756“ signiert. Betreff des St. Laurentius, eines Fresko an der Außenseite, erscheint mir ein sicheres Urteil nicht möglich. Ich wäre mehr geneigt es Knoller ab- als zuzusprechen[1]), weil es in Zeichnung und Farbe ungleich schwächer ist als die Werke im Innern der Kirche.

Knoller soll später[2]) der Gemeinde Anraß den Vorschlag gemacht haben, die Bilder durch vollständig neue zu ersetzen, wenn man ihm das hiefür notwendige Gerüst und die Farben zur Verfügung stelle. Diese Nachricht klingt sehr glaubwürdig, da der Meister sogar die Fresken in Volders[3]) umarbeiten wollte. Sein künstlerischer Ehrgeiz, wie die vollständig geänderte Auffassung späterer Zeit sprechen daraus. Das Altarblatt zu Defreggen wie ein kleines Fresko am Lueg im Wipptale sollen mit den Werken in Anraß ungefähr gleichzeitig sein[4]). Ich kenne beide Arbeiten nicht; doch hat schon 1830 der Propst zu Innichen die Existenz des ersteren Bildes als „Sage“ [5]) bezeichnet.

Wahrscheinlich noch im gleichen, aber sicher im nächsten Jahre zog Knoller nach Italien, insbesonders nach Rom[6]), um das nun mit eigenen Augen zu schauen und zu studieren, was er bisher bloß aus Stichen und einzelnen Originalen, zumeist aber nur aus der Nachahmung, Nachempfindung und Bewunderung der Zunftgenossen kennen gelernt hatte.

II. Kapitel.

Knollers Übergangsstil. 1755—1760.

Als Knoller zwischen 1754 und 1755 nach Rom zog, blühte dort ein schwächlicher Eklektizismus, welcher die in Verwil-

---

[1]) Semper l. c. [2]) Ferd. Dip. 1104. S. 937.
[3]) Memorabilia monasterii Ord. Serv. etc. in Volders.
[4]) Glausen S. 219.
[5]) Ferd. Dip. l. c. S. 939.
[6]) Glausen S. 219.

derung ausgeartete Barocke verdrängen und durch eine reinere edlere Kunst ersetzen sollte. Pompejano Battoni aus Lucca war der anerkannte Meister dieser Wiedergeburt, welche auf Raffael und der Antike sich aufbaute. Schon die Art der Zusammenstellung zeigt, daß man sich mehr mit Hilfe eines sorgfältig präparierten Rezeptes als durch vertieftes Studium einer großen Kunstepoche oder eines alles überragenden Genius zu eigenem großen Schaffen verjüngen wollte. Ja man war nicht einmal fähig, diese Quellen in ihrer Eigenart zu erkennen: „Mit dem Geiste der Alten und Cinquecentisten hatte Battoni freilich nicht mehr gemein als Metastasio's und Rolli's Dichtungen mit Dante und Ariost. Seine Gesichter sind hübsch, seine Figuren lieblich, ihre Bewegung haben etwas von der Leichtigkeit und Eleganz der feinen Komödie, seine Farbe ist meist heiter und rosig, die Komposition erinnert an lebende Bilder“ [1]).

Durch diese Freude an der Kompilation wurde einem anderen der Weg gebahnt, der bald Battonis stärkster Rivale, ja der Mittelpunkt des künstlerischen Rom und seiner neuen Ideale werden sollte: A. R. Mengs! Dieser war nach einer längeren Studienfahrt durch Ober- und Mittelitalien im Frühjahr 1752 in Rom eingetroffen. Er wollte sich im sonnigen Süden die Meisterschaft für eine vom sächsischen Hof bestellte „Himmelfahrt Christi“ holen. Der große Erfolg, den er aber als Portraitmaler in der ewigen Stadt bald erwarb, bewog ihn für längere Zeit zu bleiben. Noch im Jahre seiner Ankunft ward er von der Accademia di San Luca zum Ehrenmitglied ernannt; 1754 berief ihn Benedikt XIV. als Professor der neuerrichteten kapitolinischen Akademie. Im folgenden Jahre ereignete sich die für Mengs und seine Kunst bedeutungsvolle Ankunft des Archäologen Winckelmann, welcher schnell in den Bann des jungen Meisters geriet, so daß er über Mengs nach Hause schrieb: „Diese Bekanntschaft ist mein größtes Glück in Rom.“ Wie er dachten viele, die sich nun zusammenfanden. „Mengs

---

[1]) C. Justi, Winckelmann, Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen. 2. Bd. 1. T. S. 329.

aber bildete jugendfrisch, schmuck, arbeitsam, an der Seite seiner bildschönen liebenswürdigen Gattin mit vollem Bewußtsein den Mittelpunkt eines Kreises, in dem man nichts Geringeres beabsichtigte als den Umsturz der ganz Barock- und Rokokokunst und den Wiederaufbau eines neuen, reineren, edleren Kunsttempels. Winckelmann und Mengs, die innige Freundschaft schlossen, ergänzten sich gegenseitig in diesem Streben und arbeiteten einander in die Hände“ [1]).

So konnte es für den kunstbeflissenen Tiroler nur ein Ziel in Rom geben: R. Mengs und dessen Schule! In der Tat wird Knoller seit Goethe [2]) als Mengsschüler immer wieder in Kunstgeschichten, lexikalischen Notizen und Biographien genannt. Auch Glausen betont vor allem diese Seite in seinem künstlerischen Schaffen. Dies gilt aber nicht in so allgemeinem Sinne; auch ist ein Unterschied zwischen der ersten und zweiten Einwirkung R. Mengs auf unseren Meister. Überdies besteht ein tiefgehender Unterschied darin, wie dieser auf Knoller als Freskanten und Tafelmaler wirkte. Leider ist die Überlieferung wie das Bildermaterial, die uns über Mengs ersten Einschlag in Knollers Kunst Aufschluß geben könnten, äußerst spärlich, doch nicht derart gering, daß sich daraus nicht eine begründete Kombination ergeben würde. Hiezu wird es vor allem notwendig, uns R. Mengs Charakter, Kunst und deren Entwicklung kurz zu vergegenwärtigen. Damit gewinnen wir zugleich ein Urteil darüber, ob und inwieweit Mengs für Knoller einen Fortschritt oder ein Hemmnis bedeutet. Als dieser an Mengs herantrat, war jener — wenigstens der Theorie nach — bereits ein bewußter Gegner der damaligen Kunstauffassung. In der Praxis fiel er allerdings noch manchmal in ein flottes, frohes Rokoko zurück. Selbst in den Medaillons, welche den Parnaß der Villa Albani flankieren, huldigt er noch der Richtung, welcher im Hauptbild der Krieg erklärt ist. In den Por-

---

[1]) K. Woermann, Ismael u. A. R. Mengs. Zeitschr. f. bild. Kunst. N. F. 5. Jahrg. 1894. S. 170.

[2]) Winckelmann und sein Jahrhundert. Cotta 1806. S. 280.

traits aber blieb er noch länger ein Kind seiner Zeit. Im Wesentlichen aber strebte er nach dem Ideal, das ihm sein Vater schon durch die Namengebung Anton und Raphael angedeutet und dann unermüdlich in strenger Zucht beigebracht hatte: eine Vereinigung von Correggio und Raffael. Der Sohn fügte dazu aus Eigenem Tizian, und später die Antike. Entsprechend der harten Schule, die er selbst durchgemacht, war Mengs auch unerbittlich gegen seine Zöglinge. So wurden Chr. Unterberger und sein Schwager Maron ganz und gar Nachahmer von ihm; sogar Knollers ungebrochene, ursprüngliche Kraft hat er unterjocht. Nur im Fresko blieb diesem freiere Bewegung. Knollers gutes Herz und seine verehrende Hingabe an jene, denen er sich zu Dank verpflichtet fühlte, sowie die allgemeine Bewunderung, die Mengs zu teil wurde, haben ihn verführt, allzuviel auf sich selbst zu verzichten. Der Anblick der großen Meister der Vergangenheit und das Streben es ihnen gleich zu tun, mußten ihn des Weiteren an Mengs fesseln, der für alle eine genaue Wertung gefunden. Andererseits mußte das Rezept Mengs: „an dem Raphael den Geschmack der Bedeutung und des Ausdruckes; an dem Correggio den Geschmack des Reizes und der Harmonie; an dem Tizian den Geschmack der Wahrheit und des Kolorits“ [1]) zu lernen, seinem innersten Wesen widerstreben. Knollers impulsive Natur und lebhaftes Temperament wollten und mußten sich mit der ganzen Inbrunst echten Künstlertums und begieriger Jugend an die neue Welt, von der er lange vorher geträumt, hingeben. Wenn von dem 65jährigen ein Augenzeuge schreibt: „Er war voll Feuer und in der Gesellschaft von staunenswürdiger Heiterkeit“ [2]), wie mag er als junger Mann gewesen sein! Endlich war Mengs Schönheitsbegriff, unter dem er eigene und fremde Werke beurteilte, etwas ganz anderes als jener von Knoller. Dieser war in den pompösen Formen, in dem Licht- und Perspektiv-

---

[1]) A. R. Mengs hinterlassene Werke. Herausgegeben v. Prange Halle. 1786. II. Bd. S. 97.

[2]) Ferd. Dip. 1104. Ahorner S. 481.

spiel der Barocke aufgewachsen; darin hatte er die schönsten Erfolge seines Lehrers gesehen und selbst eben erst in Anraß das Probestück als Meister abgelegt. — War er auch nach Rom gekommen, seinen Stil zu vervollkommen, an dessen völlige Umwandlung dachte er gewiß nicht. Nach dem Gesagten scheint es begreiflich, daß trotz eines dreijährigen Aufenthaltes dort der positiv greifbare Erfolg hinter dem Gefühl der Unzulänglichkeit und dem Mangel eines Ersatzes zurücktrat. Aus dieser Verfassung heraus finden wir das Resumée, welches Glausen über Knollers ersten römischen Aufenthalt gibt, durchaus glaubwürdig: „Der Eindruck, den die Betrachtung der römischen Kunstschätze auf ihn machte, war nicht der erwartete beseligende, jede Lücke des Herzens ausfüllende; es war, wie er hernach oft gestand, der demütigende, der ihn von seiner bis dahin geträumten Kunsthöhe mit Riesengewalt herabschmetterte, und ihn seine ganze Schwäche fühlen ließ . . . Er beschloß mutig, seinen bisherigen Stil, auf den er sich bis dahin soviel eingebildet hatte, ganz zu verwerfen, und sich, soviel er es vermochte, ganz nach den Werken der großen alten Meister zu bilden[1]).“ Nicht zum wenigsten trug zu dieser gedrückten Stimmung jedenfalls die Tatsache bei, daß Knoller gerade für sein Hauptfach, das Fresko, keine Möglichkeit fand, in neue Formen hineinzukommen. Mengs kannte damals diese Technik noch nicht; so mußte es bei einer allgemeinen Theorie bleiben, als deren Niederschlag im Schüler sich allmählich die Überzeugung ausbildete: alles muß eleganter, runder, überlegter und zarter werden. Solches kommt den Werken dieser Zeit mehr zu gute als den späteren die allzu energische praktische Unterweisung des Mengs. Anders liegen die Verhältnisse in der Tafelmalerei. Darin vermochte Knoller sofort unter dem unmittelbaren Einfluß des Lehrers zu arbeiten. Hier konnte dieser bis in die Einzelnheiten korrigieren. In der Tat zeigen die Arbeiten dieser Art, wie sie namentlich der Palazzo Litta und teilweise noch jener des Firmian aufweist, ein deutliches und

[1]) Glausen S. 219.

vollbewußtes Hinneigen zu Mengs, in Form, Farbe und Ausdruck. Wir besitzen aus der eben behandelten Zeit kein signiertes Werk Knollers; doch lassen sich einige Fresken, welche in Verbindung mit dem Grafen Karl von Firmian stehen, nur in die Jahre 1758—60 setzen.

Von 1758 auf 1759 trat Mengs die längst schon erforderliche Reise an den Hof von Neapel an. Eben damals ging

Knoller inv. **Carl Graf von Firmian.** G. Mercori sc.

auch Knoller dorthin. „Successivamente passó a Napoli, ove si presentó al Signor Conte di Firmian, che trovasi Ambasciatore Austriaco presto quello Corte ed ebbe la Sorte di poterlo avere Mecenate“ [1]) berichtet uns das früher schon erwähnte Konzept. Im Februar 1758 war Winckelmann, den Knoller zum Freunde [2]) gewonnen, in Neapel eingetroffen und hatte in

[1]) Arch. di Stato Milano. Autogr. l. c.

[2]) Arch. di Trento l. c. zwei Briefe W. an Knoller. Wie und

Firmian einen verständnisvollen Förderer seiner Interessen kennen gelernt. Er fand hier „einen vollendeten Kavalier und Staatsmann, der bei aller diplomatischen Reserviertheit und aristokratisch-olympischen Unerschütterlichkeit, bei der Kunst jedem eigens angepaßter Behandlung, ein schlichter ehrlicher Mann geblieben war, der seine Erholung statt in der Oper im Molière und Montesquieu suchte und Bücher für eine Zierde jedes Zimmers erklärte. Nach allen durch dichterisch-historische Erwähnungen mit dem philologischen Heiligenschein umgebenen Punkten des Reiches war er gewallfahrtet, und für jeden Ort und Gedanken stand ihm das passendste Zitat aus Virgil und Horaz zur Verfügung.“ Winckelmann bewunderte in ihm große Gelehrsamkeit bei gutem Geschmack, richtigem Urteil, Kunstsinn und persönlicher Liebenswürdigkeit; er ist „der würdigste Mensch unserer Nation, der er Ehre macht“; ja „einer der größten, weisesten, menschlichsten und gelehrtesten Männer“ [1]).

Sei es nun, daß Knoller durch ihn oder Mengs an Firmian empfohlen wurde; jedenfalls ist, in Verbindung mit der oben zitierten Stelle, das Bekanntwerden mit dem zukünftigen Mäzen sicher erst in diese Zeit zu setzen. Am 27. November 1758 verließ Firmian als ernannter Statthalter der Lombardei Neapel, um vor dem Antritt des neuen Amtes noch anderweitige diplomatische Aufträge zu erledigen. Vorher gab er Knoller die Weisung nach Mailand zu reisen, ein Haus für ihn zu mieten

---

wann Knoller mit W. in Beziehung getreten, wissen wir nicht; jene Briefe datieren erst aus den Jahren 1765 und 1766, jedoch ist mehr als wahrscheinlich, daß sich die beiden schon 1755 in Mengs Haus nähergetreten.

[1]) C. Justi, Winckelmann Bd. I. 1. S. 172. Wenn diese Charakteristik auch stark unter dem Einfluß dankbarer Verehrung steht, so ist sie doch gewiß richtiger als jene von Cantu (L'abate Parini. Milano 1854), welcher zwar die gehässige Darstellung Verris: Firmian sei ein „ignorante d'inettissima superbia“, ablehnt, selbst aber sagt: „che col invitare i letterati, con una richissima biblioteca, con grand'arte nel dissimular la propria mediocrita, prese posto fra gli uomini illustri.„ p. 200/201.

und einzurichten. Es können also dessen Arbeiten in Neapel nicht[1]) viele gewesen sein.

Das Innsbrucker Ferdinandeum[2]) bewahrt ein Bild Knollers, welches Firmian in Begleitung zweier Kavaliere und zweier Sekretäre darstellt; im Hintergrund befindet sich der Maler selbst, mit dem Skizzenheft, — der Blick geht auf das Meer. Ob dies das Original oder nur der später zu einem regelrechten Bild ausgeführte Entwurf für das von Glausen[3]) erwähnte Werk ist, läßt sich nicht konstatieren. Doch weist die landschaftliche Scenerie nach Neapel — und damit in das Jahr 1758! Irgend welche hervorragende Eigenschaften zeigt es nicht; niederländische Einflüsse sind unverkennbar und gehen auf derartige Strömungen der Wiener Zeit[4]) zurück. Die Portraits erwecken einen glaubwürdig echten Eindruck, wenn sie auch keine psychologische Vertiefung aufweisen[5]). Viel erfreulichere und sichere Resultate geben uns die Fresken im heutigen Palazzo Vigoni in Mailand, den Firmian damals bewohnte. Er bewahrt neben den reifsten und herrlichsten Schöpfungen Knollers auch dessen Erstlinge nach dem ersten römischen Aufenthalt. Ihr Gemeinsames ist: flüchtiges, aber meist flottes Modellieren der Formen, die in den Umrissen teils schlanker, zierlicher und leichter, teils runder, natürlicher und weicher

---

[1]) Gegen die Annahme Glausens: „Er hat dann dort vieles, nicht nur für den Minister, sondern auch für andere, insbesondere auch Plafonds und Altarblätter gemahlet.“ S. 221.

[2]) Katalog Nr. 257.

[3]) Glausen S. 230.

[4]) Cf. Jauneck, Die niederländisch-franz. Malerschule in Wien und Schmidt's Biogr. S. 31.

[5]) K. Th. v. Heigel behandelt in seinen „Essays aus neuerer Geschichte“ (München 1897): „Ein Bild von Martin Knoller als Geschichtsquelle“ (S. 259—71). Dies Blatt befindet sich im Münchener National-Museum als angeblicher „Knoller“, entspricht aber keiner uns bekannten Stilperiode des Künstlers. Auch zeugt das wahrscheinliche Datum von 1757 nicht für unseren Meister; denn es ist nicht wohl einzusehen, wie der junge Künstler in Rom zu einem derartigen allegorischen Auftrag über den 7jährigen Krieg gekommen sein soll.

geworden sind. Starke Reminiszenzen an den früheren Stil schlagen da und dort noch durch. Als Komposition sind sie ungleich luftiger und freier als das Deckengemälde in Anraß. — Ein malerischer Schwung, der die Massen dirigiert, nicht von ihnen beherrscht wird, kennzeichnet sich hierin als angenehmster und bedeutendster Fortschritt.

Das älteste Bild ist wohl eine Olymp-Scene. (Tafel IV.) Solche Vorwürfe waren schon im 17. Jahrhundert sehr beliebt; sie wurden es im 18. Säkulum noch mehr. Durch die antiquarische Richtung in der Kunst blühten sie jetzt sogar neu auf und wurden gerne zu allegorischen Zwecken benutzt. Damit war aber nicht notwendigerweise, wie Justi[1]) meint, eine „noch nie dagewesene Ekklipse des malerischen Sinnes“ angekündigt — man denke nur an Rubens. Doch lag in dem Stoff für eine klassizistische Neigung, die ihre Ideale von der Plastik der Antike nahm, gewiß eine starke Versuchung, ja Gefahr das Malerische andern Zwecken zu opfern.

Was der eigentliche Gegenstand des genannten Bildes ist, vermag ich nicht zu sagen. Es gibt eine antike Göttergeschichte, scheinbar ohne Anspielung auf Gegenwarts-Personen und -Verhältnisse. Knollers Figuren gewinnen hier ein gefälligeres Aussehen und verraten damit, wie in ihrem ganzen Milieu, deutlich die neuen Einflüsse. In der Muskulatur, den aufwärtsgehenden, derben Nasen, wie der summarisch flotten Gewandung gemahnen sie noch an seine frühere Zeit.

Das in Rede stehende Werk ist sehr duftig gemalt, so daß es sich jetzt fast verflüchtigt hat; das Streben leichter und freier zu werden, offenbart sich auch im Kolorit, das beinahe den Eindruck der Improvisation erweckt.

Obwohl ich dieses Fresko als einen Knoller in neuem Gewand empfunden, vermochte ich es mir doch nicht ganz in seiner Eigenart zu erklären; und dies um so weniger, als die nächstfolgenden Arbeiten bereits ein wiederverändertes Gesicht zeigen. Es steht somit diese Schöpfung vereinzelt da.

---

[1]) Justi, Winckelmann. Bd. II. 1. S. 328.

Als ich aber später im Kunstkabinet des Klosters Stams die Skizzen für Volders entdeckte, dessen Kuppel in der Mittelgruppe ganz barock entworfen ist, obwohl Knoller damals schon von seinem zweiten Aufenthalt in Rom zurück war und eben das erste Werk seines neuen Stiles schuf, trug ich kein Bedenken mehr obige Arbeit Knoller zuzuweisen. Man könnte ja allerdings annehmen, daß diese Skizze längere Zeit vor der Ausführung entstanden sei; aber auch dann fällt sie noch hinter unsere Periode. Es erinnert das an einen, der eine neue Sprache erlernt hat, sie aber noch nicht in dem Maße beherrscht, daß er in der Eile oder bei impulsiver Äußerung sich gewandt darin auszudrücken vermag — er fertigt sich also ein Konzept in der Muttersprache an! Gerade die Volderer Skizze ist so rasch gearbeitet und hingestrichen wie sonst keine.

Diesem Fresko zunächst steht eine Darstellung, welche sich auf das Tête á tête von Mars und Venus zu beziehen scheint. Im Wesentlichen teilt sie die Eigentümlichkeiten der vorigen Arbeiten, weist aber in der weichen, volleren Farbe und runderen Modellierung der Formen etwas Neues auf, das auch in der viel mächtigeren Wolkenbildung auf bestimmte Vorbilder schließen läßt. — Knoller hat nach dem ausdrücklichen Zeugnis Glausens die Mailänder Kunstwerke sorgfältig beachtet und zu seiner „immer höheren Ausbildung“ [1]) benutzt. Da aber mußten ihm vor allem die zeitgenössischen Werke des Tiepolo, welcher in Mailand verschiedene Paläste ganz oder teilweise ausgemalt, anlocken. — Speziell eines im Palazzo Clerici und ein anderes im Palast Dugnani drängen in ihren wohlgenährten Puttis und den voluminösen Frauen in dieses Bild Knollers herein und geben dessen Stil eine neue Note.

Die lockere, breite Pinselführung des Venezianers ist mit dem leichten Stil des ersten Bildes in einem dritten Werke zu molliger Rundung geworden, welche stark malerisch wirkt. Die anmutige Gestalt der von Bacchus mit einem Sternenkranz bekrönten Frau erinnert an Correggios Typen, wie die

[1]) Glausen S. 221.

übrigen sie umschwebenden weiblichen Wesen. In Bacchus rostbraunem Karnat, wie vorher in Mars, erhält die Barocke Trogers noch ihren Tribut; doch hat sich das scharf pointierte der Körperteile bedeutend gemildert. Man merkt hier, wie bei den Putten, das Streben, Naturwahrheit mit einer gewissen äußeren Schönheit zu verbinden; in der Modellierung wie Umrißlinie. Dazwischen finden sich ja Rückfälle in die maniriert flotte Dekorationskunst von früher, welche durch ihre Mache mehr verblüfft, als durch ihren Geschmack gewinnt. Am weitesten in abgerundeter Körperdarstellung und einfacher Klarheit geht der „Einzug des Frühlings", der beinahe hart und schwerfällig geworden ist, indem die Figuren mehr plastisch als malerisch wirken [1]). Auch empfindet man hier das Bemühen maßvoll, ja elegant in der Bewegung zu werden mehr geziert als natürlich. Es kommt den Mengs'schen Forderungen am nächsten.

So sehen wir ein beständiges Schwanken, aber auch ein Ringen nach bestimmtem Ziel. Wenn dies weniger einheitlich und klar erscheint, so trug dazu gewiß auch die wechselnde Umgebung bei, in welche die Bilder einzufügen waren. Knoller, der auf diesem Gebiet stets Barockkünstler blieb, suchte sich möglichst der übrigen Dekoration anzupassen. Die vorhandenen Stukk- und Rahmenarchitekturen waren jedesmal verschieden; am schwersten, oder richtiger am reichsten, im Saale des letztgenannten Bildes, wo die Putti sogar in Halbrelief gegeben sind. Am einfachsten, nach Qualität und Quantität, ist das Zimmer des ersten Fresko; voller wirkt das nächste Appartement durch die Kriegsembleme, denen zuliebe jedenfalls die Rahme stärkere Profile zeigt. Die graziösen Rokokoelemente des Bacchusplafonds haben auf Knoller evidenten Einfluß geübt: sie ließen ihn freier werden.

Der deutliche Zusammenhang von Ornament und Bild könnte den Gedanken nahelegen, ob Knoller hier nicht wenig-

---

[1]) Das Bild ist roh übermalt und stark geschwärzt, daher ein Urteil nur im Allgemeinen möglich ist.

stens die Dekoration übernommen? [1]) Dagegen spricht aber vor allem sein Bildungsgang. Es gab in Österreich nicht bloß zahlreiche selbständige Stukkatoren — durch die starke italienische Invasion, welche ja auch in Süddeutschland deutlich einwirkt — sondern sogar eine derartige Arbeitsteilung, daß eigene Architekturmaler tätig waren. Fern. Galli-Ribiena (1653 oder 57—1743) war ein solcher. Gaetano Fanti [2]) war ein „vielgesuchter und bewährter Meister für architektonische Perspektiv-Dekorationen auf Plafonds; er hat den großen Künstlern Gran, Rottmayr, Altomonte u. a. vielfach solche Umrahmungen für ihre Fresken geliefert". Von Vinc. (V.) Fischer aus Bayern (1729—1810) wissen wir, daß er 1760 sogar Professor für Architekturmalerei an der Wiener Akademie wurde und 100 derartige Musterzeichnungen für Maler hinterlassen hat.

Knoller pflegte hierin ganz die Traditionen der Barocke: er überließ die Stukkaturen vollständig den Fachleuten. Daß diese in allen genannten Fällen nicht von ihm sind, ergibt sich aber auch aus deren reicher, reifer und sicheren Art. Ich bezweifle eben deshalb sogar, ob sie von einem Stukkator stammen. Für die leichten, graziösen Rokokodekorationen einzelner Zimmer des Palastes Vigoni möchte ich französische Arbeiter annehmen. Sie sind weitaus das Beste, was ich überhaupt in Mailänder Palästen an solcher Zierrat gesehen.

Knoller ging auch nach 1775, der Zeit seiner Meisterschaft, nur ungern an solche Aufgaben. Als er in Neresheim die vom Stukkator Sartori halbfertigen und ungenügenden Arbeiten beurteilen sollte, schrieb er „daß ich über des H. Sartori werkhe urtheilen solte, stehet mir nicht an. Ich bin ein mahler und kein archidekt" [3]). Als man weiter in ihn drang, betonte er ausdrücklich, daß es sich bei seinen Entwürfen um Vorlagen handle, wo der Architekt freie Hand habe. Wo ihm aber der ganze Raum übertragen wurde, löste er diese Aufgabe in

---

[1]) Vergl. Dr. J. B. Schmid und Dr. B. Riehl. l. c.

[2]) Dr. Ilg, Die Barocke S. 300.

[3]) Centr. Arch. Taxis. Vol. XIII. Process Sartori. 13. Febr. 1777.

Kirchen und Palästen rein koloristisch. Wir sehen dies besonders deutlich und glänzend im Palazzo Litta [1]) (Taf. V), dessen Werk wir vor Knollers zweiter Romfahrt datieren möchten. Hier komponierte er das Rahmenwerk noch ganz im Geiste der Barocke, obwohl die Tür- und Wanddekorationen schon vielfache Anklänge an das Rokoko zeigen. Das Bild selbst ist auch in diesem früheren Stil gehalten und verweist uns damit auf des Künstlers erste Liebe, die im Wesentlichen auch seine einzige, jedenfalls tiefste Liebe bleibt. Zwischen den hohen Fenstern sind Spiegel, über beiden läuft eine Galerie und darüber befinden sich Halbfenster mit Puttenaufsatz. Von dieser zweiten Etage an ist alles gemalt. Der unmittelbare Anschluß an den umlaufenden Balkon ist in starken Tönen möglichst Relief gehalten. Von da aus baut sich eine weitere kolorierte Architektur in schwächeren Tönen, wie Stukkatur auf. Diese ist mit Rücksicht auf das Fresko gearbeitet und viel weniger Relief, mehr wie ein Flächen-Ornament. Durch ihre blaßgrüne Farbe wirkt sie perspektivisch den Raum erhöhend und zugleich Rahmen bildend. Zweimal wird, um die optische Täuschung zu verstärken, eine Gruppe an die Übergänge gesetzt und die äußerste einer geradezu plastischen Darstellung möglichst nahe gebracht. Die Komposition ist wieder ziemlich überfüllt und in ihren Personen stark an die Barocke anklingend. Das Sujet scheint die Vermählung der Aphrodite mit Hephaestos darzustellen. Die Ornamentik ist auch in den kleinsten Einzelnheiten österreichische Barockekunst, wie die Vasen mit den Blumen zeigen und das Herauswachsen von Pflanzengewinden aus der Architektur. Die Putti wollen als Steinplastik gelten und erinnern an die ähnlichen Arbeiten von F. C. Sambach (1715—95), Geraerts (1707—91) und Hautzinger, welche unter dem Einflusse Donners reinere Formen wählten, ja solche gemalte Reliefs als eigene Bilder verkauften [2]). Kann man im

[1]) Descrizione di Milano. S. 110.

[2]) Vergl. derartige Schöpfungen der Genannten im Wiener Hof-Museum.

Sinne eines harmonisch schönen, luftigen Deckengemäldes manches zu schwer finden, so imponiert doch die großartige Bewältigung des Raumes und dessen einheitliche Gesamtwirkung. Die Ölbilder über den Spiegeln unter der ersten Galerie bieten zehn mythologische Darstellungen und sind ganz à la Troger gemalt: in eigentümlicher Mischung süßlicher Farbe mit dunkler, breiter Tönung und ziemlich summarischer Behandlung von Zeichnung und Kolorit. Ich konnte für eine photographische Aufnahme, bei ungünstigstem Lichte, und das Studium der Bilder kaum eine halbe Stunde Erlaubnis erhalten, so daß ich über weitere Einzelnheiten nicht zu urteilen vermag.

Überblicken wir Knollers Schaffen in diesen beiden Jahren, so werden wir trotz aller achtenswerten Kraft des Wollens und Könnens, doch begreiflich finden, daß es ihn nun erst recht ein zweitesmal nach Rom zog, um dort einen harmonischen Ausgleich für seine zukünftigen Arbeiten zu gewinnen.

III. Kapitel.

Knollers zweiter Stil.

Weiterer Anschluß an Raphael Mengs.
ca. 1760—65.

Kurz bevor Knoller das erstemal den Mengs verlassen, hatte dieser in seinem Kampf gegen die Barockmalerei einen teilweisen Sieg erfochten. Gab es auch Manche, welche dessen Bild von San Eusebio lieber im Stil des Pozzo oder Tiepolo gesehen hätten, so war die allgemeine Stimmung doch für den deutschen Reformator. „Der Plafond des Herrn Mengs setzt . . . alle die ihn sehen, in Erstaunen: man hält ihn für Schöpfung der Zauberkunst.“ (Winckelmann, 14. Juni 1760.) Trotz verschiedener Anklänge an die eben scheidende Kunst, „verglichen mit dem, was seit langer Zeit zu Rom in Fresken verbrochen zu werden pflegte, erschien hier manches neu und

schön: die kräftige Farbe, die Solidarität der Ausführung, die lieblichen Engelsköpfe, die Beruhigung des himmlischen Tumultes, die Zurückhaltung in den Verkürzungen“ [1]). — Im Gegensatz zum sonst hochverehrten Correggio war er nicht in der Brunnenperspektive, sondern Diagonalaufsicht angelegt; was auch Pozzo nie getan hätte.

Bald darauf ging eine weitere und letzte Wandlung in dem bewunderten Meister vor sich. Mengs war durch Winckelmann und die damals in aller Munde hochgerühmten Fresken von Herculanum endgültig für die Antike gewonnen. Damit war deren Schönheit an erster Stelle in sein Kunstideal aufgenommen worden. — Man hat viel darüber debattiert, ob Winckelmann mehr von Mengs oder dieser von jenem überwiegend beeinflußt sei. Sicher ist, daß in rein künstlerischen Dingen Mengs der Stärkere war; wie er ja auch durch seinen „Ganymed“ Winckelmann arg mystifiziert hatte. Den endgültigen Entscheid für das klassische Ideal aber gab doch dieser. Nicht in dem Sinne, als ob er die ganze klassizistische Richtung hervorgebracht hätte — diese war ein Produkt der Künstler und nicht der Gelehrten, geboren aus dem Streben einfacher zu werden — aber Winckelmann stand ihr durch seine intensive Beschäftigung mit der Antike näher als Mengs und vermochte diesen schnell und sicher einzuführen. So wird wohl das Richtige sein, was P. Mantz meint: „Ils s'instruisirent l'un l'autre“ [2]).

Dieses erste und zugleich endgültige Resultat seiner neuen Kompilation legte Mengs der staunenden Mitwelt im „Parnaß“ vor, einem Plafondbild der Villa Albani in Rom. Das Werk läßt uns heute kalt, weil wir es lediglich als eine Sammlung schlecht gefärbter Statuen empfinden. Das Bild war ganz als Tafelbild gemalt und damit auch in der Perspektive vollständig mit dem damaligen Deckengemälde gebrochen. In den beiden

---

[1]) Justi, Winckelmann. Bd. II. 1. S. 331.

[2]) C. Blanc, Histoire des Peintres de toutes les écoles. Ecole Allemand. Paris. 1875. p. 4.

Medaillons machte Mengs noch eine Konzession an den Zeitgeist, der sich bereits dem „etwas langweiligen, aber unverdorbenen Frauenzimmer“ (der klassizistischen Malerei) zugewandt hatte. Dieser Frfolg war nur möglich in einer Zeit, wo der Inhalt im Kunstwerk überwog und die Schönheit der antiken Plastik auch für die Malerei Geltung erhielt [1]).

Knoller geriet bei seiner Ankunft, im Jahre 1760, mitten in die Begeisterung für dieses Werk. Wohl begab sich Mengs schon Mitte 1761 nach Spanien, aber seine Schöpfung und Theorien wirkten nach. Überdies sorgte Winckelmann dafür, daß auch Knoller an der Antike sich die Vollendung holte. Hatte ja Mengs selbst bis zuletzt eifrigst etruskische Kunst studiert und wiederholt erklärt, daß er hieraus vieles gelernt habe [2]). War für dessen nüchternen Liniensinn die ernste, klare Schönheit der Antike, die Deutlichkeit ihrer Formen und das Überwiegen der Plastik das Höchste und seiner kühlen Natur Entsprechendste, so lag dies nämliche für Knoller ferner, ja es war fast wie etwas Unnatürliches für ihn. Hatte er das erstemal den vollen Segen des Studiums der Renaissancemeister nicht inne werden können, weil er von Mengs falscher Vorstellung aus Raffael, Tizian und Correggio müsse ein viertes Vollkommenes entstehen, irregeführt war; so wurde ihm jetzt dessen Vorliebe für die Antike zu einem starken Hemmnis seiner ihm eigentümlichen Vollendung. Kann man in Mengs den Klassizismus noch bis zu einem gewissen Grad ertragen, so wirken dessen Einschläge bei Knoller direkt störend, weil unorganisch. Für die Barockmalerei bedeutet dieser Stil keine Läuterung, sondern ein fremdes Reis: die Durchsetzung seiner eminent malerischen Auffassung und Darstellung mit plastischen Elementen. Daraus entstand für Knollers Arbeiten eine Glätte

---

[1]) Justi, Winckelmann. II. Bd. 1. S. 335.

[2]) Ant. Raph. Mengs' hinterlassene Werke. 1. Bd. S. 171: M. sammelte „soviel bemalte etruskische Gefäße er nur entdecken konnte. Aus der Schönheit ihrer Form, sagt er, findet man zuweilen die schönsten Züge und glücklichsten Bewegungen von Figuren darauf gezeichnet, von welchen ein Kenner noch vieles lernen könnte.“

der Körperformen und verhaltene Empfindung, die etwas kühles, ja teilweise etwas starres und frostiges hat. Man kann deshalb seine Schöpfungen trotz ihrer fabelhaft reichen Phantasie, trotz des fröhlichen Kolorites und der großartigen Lebensfülle ihrer Szenen nur selten restlos genießen. Immer schlägt das Gefühl durch, daß hier ein begnadetes, vielseitiges Talent das Opfer einer ungünstigen Kunstströmung geworden ist. — Ich weiß kein zweites Beispiel für ein derartiges Ineinander von Barocke und Klassizismus; wenigstens bietet Knoller hiefür einen besonders merkwürdigen, wenn auch weniger erfreulichen Beleg. Er zeigt an einem betrübenden Muster, wie die Konzession an die Mode selbst großen Künstlern ein Hindernis werden kann, ihr Größtes zu leisten! Wenn Knoller dennoch zu den ersten Malern des 18. Jahrhunderts gehört, so beweist dies bloß, wieviel Ursprünglichkeit und flottes Können in ihm aufgespeichert lag. Will man sich diesen Zwitter psychologisch erklären, so dürfte neben dem früher Gesagten ein letzter Grund wohl darin liegen, daß Knoller stets mit der Zeit ging. Mengs und Winckelmann aber galten damals als die ersten Koryphäen in Kunstsachen. Noch im Jahre 1765 und im darauffolgenden Jahre [1]) frägt Knoller bei Winckelmann an, wie Einzelnheiten an römischen Gewandungen u. s. w. anzubringen seien, worauf ihm dieser sogar „eine noch niemahls ausgesuchte Gelehrsamkeit“ [2]) mitteilt und anzubringen rät. Gerade das aber mußte in einer Zeit, welche mehr dem Gelehrtentum als der Künstlerschaft zuneigte, Einfluß üben. Auch hat es Knoller, der noch in späteren Jahren für Ehre sehr empfänglich war, jedenfalls gesehmeichelt, daß er auf solche Weise — Anlehnung an die Antike — sich als gebildeten, wenn nicht gar gelehrten Mann zur Geltung bringe. Endlich hat er stets durch eifrige Lektüre sich möglichst zu bilden und die Zeitideen in sich aufzunehmen gesucht [3]). Dies alles pflegte unbewußt seinen Sinn für das

---

[1]) Arch. di Trento. No. 442.

[2]) detto.

[3]) Meusel, Neue Misc. II. H. S. 226/27.

Gegenständliche und mußte sich doch auch im künstlerischen Schaffen ausprägen. Überdies war sein Gönner Firmian ganz und gar Anhänger der neuen Richtung und nahm Winckelmanns „Versuch einer Allegorie für die Kunst“ mit demselben Enthusiasmus auf, wie vorher Mengs' „Gedanken über die Schönheit“.

Wir besitzen aus dieser römischen Zeit Knollers (von 1760—65) drei signierte Altarblätter. Nach ihnen lassen sich auch ungefähr die nicht datierten Arbeiten im Palazzo Firmian-Vigoni und Litta bestimmen.

Der hl. Sebastian (1765) und die hl. Katharina (1764) befinden sich zu Ettal (Bayern). Knoller hatte diese Werke in Rom einige Zeit ausgestellt; das erstere ist „nach seiner eigenen Aussage aller Kritik oder Aussetzung“ [1]) entgangen, während das letztere „einige wenig bedeutende Fehler“ aufweisen sollte. Beide sind, wie der „Tod des hl. Joseph“, in der Kirche della Minerva zu Assisi (1764), zeichnerisch abgeklärte Werke von wohlerwogener Komposition, aber geringer Empfindung. Das Kolorit wirkt dementsprechend kühl und glatt, blaß und ohne eigene Sprache. Hier wandelt Knoller ganz in den Spuren Mengs', was besonders klar an der Modellierung der Körper, an den länglichen Köpfen und ihrer sorgsam plastischen Rundung zu Tage tritt. Er wird in späteren Bildern lebhafter und wärmer, ergibt sich aber in seinen letzten Arbeiten z. B. „Tod Josephs“ (1799) in Niederndorf, zu dessen Zeit der Klassizismus allgemein herrschend geworden, diesem sehr stark — was nur eine Fortführung von Mengs Art bedeutet. Was Glausen aus dieser Zeit noch erwähnt [2]), vermochte ich nicht zu finden. In Assisi ist gegenwärtig nur das schon erwähnte Bild. Das bescheidene Fresko im Campo Santo zu Rom stellt wohl eine Pietà dar, gehört aber sicher nicht Knoller zu, da es viel minderwertiger als dessen schwächste Arbeit ist. Überdies fällt die Zeit der Stiftung in das Jahr 1778, wo Knoller keinerlei Ver-

[1]) Meusel, Neue Misc. II. H. S. 226/27.
[2]) Glausen, l. c. S. 223.

bindung mehr in Rom hatte. Von den drei Altarblättern, die Glausen „unbedenklich“ Knoller „zuzählen zu dürfen“ glaubt, konnte ich in der Kirche all'Anima zu Neapel auch nicht eines entdecken. — Vielleicht liegt eine Namensverwechslung vor. In Ermangelung aller näheren Angaben und anderen Hilfsmittel vermochte ich auch in den Häusern und Palästen von Rom, Neapel und deren Umgebung nichts Weiteres zu erforschen; doch halte ich die Notiz für durchaus glaubwürdig und wahrscheinlich: „Vieles, was er da gemahlet hat, ist in alle die verschiedenen Länder von Europa durch reisende Kunstfreunde übertragen worden“ [1]).

Im Frühjahr oder Anfang Sommer 1765 reiste Knoller nach Mailand, wo Firmian ihn zu seinem Hofmaler ernannte; als solcher erscheint er in Zukunft auf allen Adressen. Ob dies eine Privat- oder halbamtliche Stellung gewesen, darüber fehlen uns alle Anhaltspunkte. Sicher ist, daß Knoller sich auch dem Nachfolger Firmians dienstlich verpflichtet fühlte und wiederholt von den Wünschen seines Hofes spricht, wie Firmian in einem Briefe an den Fürstbischof von Trient den Knoller „il mio pittore“ nennt“ (6. Januar 1781.)[2]). Dieser hatte freie Wohnung und Tafel nebst einem Monatsgehalt von fünfzehn Zechinen, wofür er dem Grafen Bilder zu malen hatte. Allzu glänzend war es aber um das Mäzenatentum des Statthalters nicht bestellt; denn Knoller wurde 11 Jahre lang kein Hauszins ausbezahlt und die „wenige Besoldung“ ist ihm, so oft er ein Werk „vor andere“ gemacht, abgezogen worden [3]). Um so eifriger hat Firmian seinen Maler anderen empfohlen, wodurch dieser vielfache Beziehungen und Aufträge gewann.

---

[1]) Glausen S. 223.

[2]) Vita e Reggimento del C. Firmian etc. tom. III. p. 15. Die hier über Knoller gegebenen Nachrichten sind durchaus summarisch und nicht verlässig; so ist z. B. die Notiz: „In questa Metropoli (Mailand) egli lo accolse nella fresca età d'anni 26“ sicher falsch; denn im Jahre 1751 waren beide nicht in Mailand.

[3]) Arch. di Stato Milano. loc. c. Brief vom 8. Nov. 1785 an Wilzcek.

Damit hängt wohl auch zusammen, daß Knoller aus einer sehr alten, angesehenen Mailänder Kaufmannsfamilie seine Braut heimführte, die er am 27. Februar 1767 ehelichte [1]). Es war Annunciata Cardani, Tochter des Angelo Francesco Cardani und der Bianca Imberia Milanesi. — Knoller zählte damals 42 Jahre und konnte sich seinen Entschluß zu heiraten gründlichst überlegt haben. Seinem Freunde Zoller schrieb er bei dessen Verehelichung: „Ich bin immer der Meinung ein Heurath ist von Himbl. Zur Belohnung oder zur Strafe bestimbt“ [2]). Seine „Heurath“ scheint ihm zur Belohnung „bestimbt“ gewesen zu sein; denn er war sehr glücklich mit seiner Frau und Familie. Sie hingen sehr an ihm und er fühlte sich wohl geborgen in ihrem Kreise, wenn er von seinen auswärtigen Reisen heimkehrte. So schreibt er Zoller (16. Sept. 1786), daß ihm die Seinen „$1\frac{1}{2}$ Posten von Mailand“ entgegen gegangen waren, was ihn „sehr geriehret hat“. Er sorgte aber auch prächtig für seine Kinder, deren fünf am Leben blieben: zwei Töchter und drei Söhne, welch letztere er studieren ließ. Die zwei Älteren schickt er in das „Colegio“ [3]); der Jüngste kommt nach Innsbruck, wo er sich besonders im Deutschen und Lateinischen ausbilden sollte. Die Briefe, in welchen Knoller den kleinen Lactanz an Zoller empfiehlt, würden der zartesten Mutterliebe Ehre machen. Er schildert dem Freund den Charakter des Knaben und wie er zu behandeln sei. Über sein Taschengeld gibt er genaue Weisung und so in anderem. Als der Bursche sich eine Ruptur zugezogen, schreibt Knoller wiederholte Briefe, läßt ihn zum Arzt führen und schickt diesem eine detaillierte Beschreibung nebst Zeichnung einer Bandage. Er selbst aber spricht in Mailand mit den ersten Fachleuten und führt diesen den Knaben später nochmals zu genauester Untersuchung vor. — Nach italienischer Sitte wohnten die

[1]) Archivio Generale di Deposito in S. Fidele; aus den Pfarrakten von S. Bartolomeo, jetzt S. Francesco da Paula.

[2]) Ferd. Bibl. 2037. Januar 1787.

[3]) Thurn und Taxis Archiv. Vol. XIII. Brief an Magg. v. 24. Mai 1783.

Söhne auch nach ihrer Verheiratung beim Vater, was in den Zeiten der finanziellen Bedrängnis Knoller oft viele Sorge machte. Dennoch freut er sich seiner Enkel, die alle „schen und lustig“ [3]) sind.

Wenn der Meister zu Hause war, lebte es sich fröhlich; oft dauerte dies bis in die tiefe Nacht hinein, so daß es ihm nach längerem Aufenthalt in Deutschland anfangs schwer wird sich wieder einzuleben. Er tat aber fleißig mit. Noch als 74jähriger schreibt er: „Die welsche medode habe ich wieder angewehnen müssen. Vor ein oder zwey uhr nach miter Nacht kome ich selten zu bete“ [1]). Manchmal zieht er auch mit Kind und Kegel aus; so war er im Jahre 1773 mit seiner ganzen Familie in Neresheim, das Jüngste wurde bei der „ame in Botzen“ gelassen. Überall erwarb sich Knoller Freunde, mit denen er eifrig korrespondiert und durch einen die anderen grüßen läßt. So tauchen als Innsbrucker Bekannte Schöpf, Altmutter, Denifle, Joas auf; in Bozen der Bürgermeister Gumer, ein H. Moser und andere. Daneben läßt er sich hohen und höchsten Herrn empfehlen, denen er zum Namenstag und Neujahr gar warme und fromme Wünsche sendet. Die Freundschaft steht ihm überhaupt hoch: „Wer bey der heietigen Weldt einen wahren Freund findet, der sollte Ihm schezen, weilen sie so selten zu finden sein“ [2]). Er selbst ist stets hilfsbereit und schreibt Zoller: „Wenn ich Dir etwas dienen kann, so schreibe mir frey“ [3]). Oft sehnt er sich auf das lebhafteste nach den Freunden; er möchte bei ihnen sein oder sie in Mailand haben, „umb die große Stadt mit denen neyen Bauten, Balesten und Recreationsgerten und örter zu besuchen“ [4]). Immer ist er für solche Zusammenkünfte bereit „brüderlich lustig zu sein“ [5]).

---

[1]) Ferd. Bibl. 2037. Brief v. 16. Juli. 1802.
[2]) l. c. 16. Sept. 1786.
[3]) l. c. 30. Jan. 1787.
[4]) l. c. 16. Sept. 1786.
[5]) l. c. detto.
[6]) dto. 20. Jan. 1789.

In späteren Briefen klingt manchesmal durch, daß dieser Lustigkeit des Guten zu viel getan worden. So bekennt er an Magg in Neresheim: „Wir wuerden vil vergnügter und gefälliger als das vorige Mahl leben. Die Jahre machen die Menschen klüger“ [1]).

Nichts aber berechtigt, auf Grund solcher Geständnisse die Fabel von dem „Säufer“ Knoller weiter zu erzählen. Er war hiefür viel zu wohlgelitten, in Klöstern und Palästen. Hat er auch in heiterer Gesellschaft mal eines über den Durst getrunken, so unterschied er sich deshalb noch lange nicht unvorteilhaft von seinen Kollegen. Es war damals überhaupt eine lebenslustige Zeit, so daß mancher manchmal angeheitert zu sehen war, der im Übrigen als recht ehrenwerter Mann galt.

Ein Zeitgenosse beschreibt Knoller also: „Ein Mann von mittlerer Statur, eher klein, ziemlich hager, doch von schöner Gesichtsbildung. Immer nett und nach Umständen auch prächtig in der Kleidung; lebhaft, munter und gesprächig in Gesellschaft, die er liebte und in angenehmster Weise zu beleben wußte. Er liebte Vergnügungen und Unterhaltungspartien, in seinen jüngeren Jahren auch das Tanzen, doch ohne das medium tenuere beati zu überschreiten. Sein wohlwollendes, mitleidiges und gutes Herz half mit Freuden, wo es durch Fürsprache oder eigenes Vermögen helfen konnte. Eitelkeit, Stolz, Herabsetzung anderer, Habsucht und andere Untugenden, die so oft das Bild und den Charakter großer Künstler entehren, waren ihm fremd. Auch wenn ihm anderer, besonders noch lebender Künstler Werke, die seinen Beifall nicht verdienten, vor Augen kamen und er ein Urteil darüber zu geben aufgefordert wurde, so geschah es jedesmal mit Bescheidenheit und Schonung, sehr richtig und klug . . . Um Ehre war es ihm mehr als um Geld zu tun“ [2]).

Als Knoller von Rom nach Mailand zurückkehrte, war dort so wenig als anderswo der Klassizismus bereits Sieger, am aller-

---

[1]) Arch. Thurn und Taxis. Vol. XIII. 24. Mai 1783.

[2]) Ferd. Dip. 1104. S. 501. Pfarrer Nack.

wenigsten im Fresko. Man liebte noch die Barocke, welche in zahlreichen Palästen [1]) die üppigsten Orgien feierte. Knoller wäre deshalb mit einem Stil im Sinne des „Parnaß“ nicht verstanden worden. Diese Vorliebe für das bisher Geübte und Geliebte kam aber auch seiner eigenen Neigung entgegen — und so blieb er bis fast in seine letzten Jahre als Freskant Barockmaler. Die Meng'sche Richtung war aber damit nicht gänzlich ausgeschaltet. Sie machte sich in dem Bestreben geltend, die Figuren möglichst korrekt und sauber zu gestalten. Griechische Vornehmheit in den Körperformen und namentlich im Kopfe, wurde hinfort besonders für die Frauen sein Ideal; die plastische Rundung gefährdete manchmal die Farbe. Das Pathos wurde gedämpfter im Einzelwesen wie in der Gruppe und ganzen Komposition. Diese letztere erscheint dadurch ruhiger, edler, gemessener in ihrer Gesamtbewegung, aber auch kühler in der Empfindung, reflektierter im Ausdruck. Wo eine große, mächtige Kuppel zu voller Entfaltung der alten Barockherrlichkeiten verlockte, da vergaß Knoller am ehesten Mengs und dessen Lehren. Aber der Jubel und die ekstatische Inbrunst seines Jugendstiles wollte doch nicht mehr ganz in ihm flüssig werden. Wir sehen in seinem Himmel mehr eine Gesellschaft von Kulturmenschen, die sich bei festlicher Gelegenheit ihrer Teilnahme freuen, als jene verzückten Heiligen, von Licht und Glanz trunkenen Engel, die sich wie berauscht in den Armen liegen und uns in ihre Seligkeitsschauer mithineinziehen. Knoller bildet sich so für seine Fresken eigene Wesen, welche eine Mischung klassizistischer Ruhe und Veredelung mit barocker Bewegung und Kraft darstellen. Es ist dies an sich keine sehr organische Kombination, vielmehr ein Zwitter von Freiheit und Gebundensein; doch hilft uns die glänzende Palette des Meisters und die in der Hauptsache barocke Instrumentation seiner großen Fresken über etwa aufsteigende Unbehaglichkeit meist hinweg.

In den Deckenbildern der Paläste herrscht wieder mehr die „Schönheit“ des Mengs vor. Im Palast-Fresko hat Knoller

[1]) Palazzo: Archinto, Dugnani, Clerici etc.

also eine andere Eigenart als im Kirchenbild. Wieder anders gibt er sich in den Ölbildern. Wir trennen deshalb für die Meisterjahre den Freskanten vom Tafelbildmaler und unterscheiden bei ersterem noch eigens die kirchlichen von den profanen Arbeiten.

IV. Kapitel.

Knoller als Meister im Fresko.

1766 — ca. 1785.

1. Die Kirchenbilder.

Die große Baulust, welche gegen Mitte des 18. Jahrhunderts sich überall bemerkbar machte, ergriff vor allem auch die Klöster. Wir finden deshalb aus dieser Zeit zahlreiche Neu- oder Umbauten, in deren Heim und Kirchen. Neben der Wissenschaft war der Sinn für die Kunst überhaupt lebendig[1]); nicht wenige Äbte besaßen wertvolle Gemäldesammlungen. Im Bau wie in der Ausschmückung ihrer Gotteshäuser traten die Klöster gerne mit einander in Wettbewerb, empfahlen einander aber auch die einmal erprobten Meister. Merkwürdig ist, daß trotz der Aufklärung, welche um diese Zeit in manchem Konvent schon stark um sich gegriffen, die Kunst noch ganz im Sinne der phantasiereichen und überschwenglichen Barocke oder im heiteren Geschnörkel und der galanten Freudigkeit, ja Ausgelassenheit des Rokoko geliebt und gepflegt wurde. So mußte also Knoller auch von dieser Seite aus seine klassizistischen Fortschritte zurückhalten und konnte sie gleichsam nur indirekt anbringen. Anderseits gefiel gerade, wenn auch un-

---

[1]) Vergl.: Ein Mönchsleben aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Nach dem Tagebuch d. P. M. Sattler, O. S. B. Dargestellt von P. M. Sattler. Regensburg 1868. S. 72, 98 u. A. — Süddeutsche Klöster vor 100 Jahren, Reisetagebuch d. P. Nep. Hauntinger, O. S. B. Herausg. v. P. Gab. Meier, O. S. B. Görresverein. 1889. Köln. S. 86 ff., 93, 97 u. a.— Kunst- und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian. v. Czerny. Linz. 1886. S. 298—302.

bewußt, diese mehr „ideale“ Formgebung; vielleicht war das mit ein Grund, warum man in Neresheim so hochbegeistert für Knollers Fresken war.

Seinen ersten größeren Auftrag erhielt der Meister in seinem Vaterlande und zwar von München — den Serviten zu Volders. Wie sie auf ihn gekommen sind, wissen wir nicht sicher, doch ist es nicht unglaubwürdig, wenn wir mit den Memorabilia [1]) des Klosters annehmen: Firmian habe den Künstler den Patres empfohlen. Wie weit übrigens deren Verbindungen reichten, geht daraus hervor, daß der Münchener Bürger Gg. Nock mit 600 fl. „den ersten Anlaß“ zur Ausschmückung der Kirche gab. Das Bild der Kuppel ist 1766 signiert; also ward Knoller sicher bald nach seiner Rückkehr von Rom die Arbeit übertragen. Am 25. Oktober 1766 quittiert er „für das Ausmahlen der Kirche vermöge Kontrakt 1100 fl.“ Im Laufe des nächsten Jahres erhält er noch 1790 fl. — angeblich für das Hochaltarblatt. Da aber dieses erst 1769 gemalt wurde und es höchst unwahrscheinlich ist, daß der Preis für die fünf Fresken nebst der dekorativen Ausstattung weniger betrug als für das eine Ölbild, so haben wir in den überlieferten Ausweisen wohl nur Stückrechnungen.

Über das Kuppelfresko (Taf. VI) erfahren wir aus den Memorabilia interessante Details, welche für den Maler und sein Werk bezeichnend sind. Darnach war Knoller „mit der in Gott Vater (soll jedenfalls Gott Sohn heißen) gegebenen Darstellung gegen den hl. Karl Barromäus hin selbst nach dem zweiten Auftragen so wenig zufrieden, daß er nach seiner vollkommensten Ausbildung sich wirklich angeboten hat, gegen Verköstigung und Errichtung des Gerüstes neuerdings die Kirche auszumalen“ [2]).

Vergleicht man den Christus des Fresko mit jenem der schon erwähnten Skizze [3]), so zeigt sich in der Tat ein großer

[1]) Memorabilia von Volders. Das Original ging in den Kriegswirren verloren; das vorliegende ist 1815 nach Erinnerung noch lebender Patres aufgezeichnet.

[2]) Memorab. Volders.

[3]) Seite 30 ff.

Unterschied. Hier hat der Heiland vielmehr Ruhe, Größe und Würde, während er in der Ausführung eine unschöne, zerrissene Figur, von durchaus weltlicher Bewegung bildet. Andere Gestalten wiederum sind aus der frischen Natürlichkeit und Lebendigkeit der Skizze „verschönert" worden, vor allem die Putti und Engel, sowie die Frauen. — Wie Knoller hier um den Ausdruck seines Christus- und Marientypus ringt, so arbeitet er auch an einer Idealisierung seiner übrigen Gestalten. Während man gerade für den „Himmel" damals die lebhaftesten Bewegungen gab, ein mächtig wogendes Heer buntester Menschen, welche die ungeheuern Räume bevölkern, war durch Mengs die gemäßigte Linie der Antike, deren Ruhe und Würde überhaupt zum Ideal erhoben. Diese sich widersprechenden Elemente ringen hier um den Ausgleich; die Oberhand behält die Barocke d. h. Knoller. Dieser „nicht ein halber Gelehrter wie Mengs, sondern ein ganz in malerischer Anschauung lebender Künstler, der noch die Hauptvorzüge des echten Rokokomalers besitzt, ein großes dekoratives Talent, brillante Technik, außerordentliche Leichtigkeit des Schaffens, war kein Meister, der das Programm für eine künftige Schule ausarbeitete" [1]). Dennoch finden sich hier der Mengs' Reminiszenzen mehr als gut ist: die Gestalten erhalten etwas schlankes, das bei den Mönchen z. B. fast an Steifheit und Langweile grenzt. Der Ausdruck wird wohl maßvoller und im allgemeinen würdiger als er auf zahlreichen gleichzeitigen Bildern erscheint — aber er wird auch kühler, berechneter, wie im hl. Karl selbst, welcher im ersten Entwurf viel unmittelbarer wirkte. Die Bewegung des Ganzen wird gebändigt und so aus dem oft allzu irdischen Jubel der zeitgenössischen Werke eine in höhere Sphären verlegte Jubelfeier geschaffen; an die Stelle des übertriebenen, aber immer noch echten Pathos der guten Barocke- oder Rokokomaler tritt die aus der Reflexion entstandene Deklamation. Die lustigen, ja ausgelassenen Putti von früher, die als ge-

[1]) Dr. Berth. Riehl, Die Kunst an der Brennerstraße. Leipzig, 1898. S. 44.

sund-derbe Kinder des Volkes sich in den himmlischen Wolkengefilden wie auf der Dorf- oder Stadtwiese tummelten, werden jetzt wohlgepflegte Herrschaftsbabies, welche auf dem Spielplatz oder im Park, unter der Aufsicht der Bonne, galant herumhopsen und auch in ihrer Fröhlichkeit immer die schöne Form der anerzogenen Sittsamkeit bewahren. Ebenso wurden die Genien oder einzelne Frauengestalten, wie die Ecclesia, die dem Heiligen den Ölzweig reicht, der Engel, welcher die Sündengeister in die Tiefe stößt, filtriert und nach dem Mengs'schen „Schönheits"ideal gemodelt, bevor sie aus der Skizze in die Vollendung des Fresko übergehen durften. Die Gewandung, welche im Entwurf noch den mächtigen Zug der Barocke hatte, große Flächen mit lebhaftem Schwunge gegen einander absetzend, wird jetzt knitterig, teilweise wie ausgerungene Wäsche oder so, wie nasse Kleidung anliegt — dadurch aber kleinlich und unruhig.

So dringen starke akademische Einflüsse in das Gewoge und die Brandung barocken Überschwanges ein — manches eindämmend, veredelnd und maßvoller gestaltend, aber im allgemeinen nicht erfolgreich, da die Macht über das Ganze und der dirigierende Schwung mangelt. Knoller hatte es beim Klassizismus des Mengs etwas verlernt, einen weitverzweigten Organismus in großzügiger Komposition auf- und auszubauen, in souveräner Beherrschung des Ganzen und der Details. Dazu fehlte es Mengs am Temperament und seiner ganzen Richtung an echt künstlerischer Schöpferkraft. So blieben die guten Lehren an Einzelnheiten hängen. Die also beeinflußten Details gewinnen ja über die Hauptsache keine Gewalt, wirkten aber auf diese störend, weil unorganisch. Knoller hat diese römischen Einflüsse in den folgenden Werken mehr ausgeglichen und damit seiner früheren Richtung zum Durchbruch verholfen; zugleich wurde er dadurch wieder malerischer. Wohl ist Volders Kuppel eine farbenfreudige Schöpfung, aber hauptsächlich nur da, wo die Lichteffekte der Barockkunst hereinspielen. Koloristisch hatte Mengs ebenso störend auf Knoller eingewirkt. Durch das Betonen des Figürlichen war die male-

rische Freiheit, welche solche Kuppelbilder brauchen, wenigstens gedrückt. Statt der blendenden Gesamtwirkung aus Menschen, Engeln, Luft, Wolken und Licht zu einem reich instrumentierten Festakkord, der über den ganzen Raum hin seine sieghafte Herrlichkeit verbreitet, wurde jetzt der Vorgang in wohlgeordnetem Programm vorzugsweise auf die Menschen projiziert. Damit entsteht eine lastende Schwere in der duftigen Anlage und eine Zerrissenheit der Massen; wenigstens läßt sich eine solche nur schwer vermeiden. Knoller hat sie auch in der Tat nie mehr ganz überwunden. Ich glaube, hier liegt die Ursache, warum es ihm nur selten gelang, alles auf einen Grundton fein abzustimmen. An sich hatte er hiezu die Fähigkeit in eminentem Grade; aber sie wurde durch eine unmalerische Theorie an ihrer vollen Entwicklung gehindert. All dem gegenüber konnte es nicht viel bedeuten, wenn Mengs von dem Farbendreiklang des Rot, Blau und Gelb sprach. Knoller hat übrigens ganz in diesem Sinn gearbeitet und die genannten Farben gleichsam zum Gerippe oder der Struktur jedes großen Fresko benutzt; durch deren Schärfe und ungemischte Klarheit wirkt das Ganze aber stellenweise selbst giftig. In der Helle fehlt ihnen oft die Wärme; sie leuchten da kühl, ja kalt. Das ineinander Vertreiben der Farben, wie es Mengs liebte und lehrte, verlieh dem Einzelnen wie Ganzen eine sorgsam präparierte Glätte, ja Geleecktheit. Kann man diese letztere Eigenschaft nicht als spezielles Kennzeichen Knoller'scher Fresken darstellen, so laufen doch verwandte Anklänge mitunter. Daß diese Mengs'schen und klassizistischen Eigentümlichkeiten Knoller in seiner besten Zeit — und auch nur im Fresko — verarbeiten konnte, verdankt er neben der hiefür günstigen Eigenart der jeweiligen Aufträge dem lebendigen Nachklang seiner Jugendzeit und vor allem seinem starken künstlerischen Talent. In seinem Innersten war und blieb er ein Meister der Barocke, aus welcher das Beste in Volders, wie in allen übrigen Werken geschöpft ist [1]).

[1]) In diesem einschränkenden Sinn kann man Janitschek's

Die erstaunliche Beherrschung weiter Wölbungen, die er mit Licht überfluten läßt und so in ideale Räume umschafft, zeigen Knoller als Maler par excellence. Deshalb stören ihn auch die hl. Mönche und Nonnen, deren schwarze Kleidung die ganze Wirkung gefährden. In Volders hat er nach längeren Debatten mit den Patres die verklärten Mitbrüder und Schwestern auf die Rückseite der Kuppel und mehr in Grau gemalt, so daß der Beschauer nur die farbenprächtige Szene der seligen Bischöfe, Bekenner, Martyrer u. s. w. vor Augen hat, welche alle den himmlischen Freuden Ausdruck verleihen. Einzelne Gestalten haben Mark und Kraft, wahrhaft monumentale Formen, so daß man an die besten Arbeiten der früheren Zeit erinnert wird. Dazu rechne ich vor allem die Gruppe der sieben Todsünden, die in dem Furioso ihrer Abwärtsbewegung in markanten Gegensatz zu der ausgeklügelten Umgebung des heil. Karl Borromäus tritt. Dort trägt ein Genius sogar noch eine Tafel mit der Inschrift „Humilitas". Erscheint damit das Allegorische rein äußerlich und erklügelt, so lebt es in den Geistern der Sünde in persönlicher, höchster, dramatischer Kraft. Ein neuer Erweis, wie Knoller das Leidenschaftliche und der wuchtige Ausdruck viel mehr liegen als die Ruhe und Reflexion. Die Charakteristik hat hier gar nichts Allgemeines oder Schematisches. Wir ersehen das am besten aus den ähnlichen Gruppen in Gries und Neresheim. Keine Figur wiederholt sich; die Verkürzungen sind höchst kühn und glaubwürdig; das Pathos ist auf das Äußerste gesteigert. Überall haben wir kernige, robuste Gewaltwesen, die im wildesten Trubel sich bewegen; es sind gleichsam verkörperte Leidenschaften, die aus ihren glühenden Augen, geballten Fäusten, höhnenden Mienen und lauten Worten vernehmlich reden.

Urteil, daß Knoller noch „der alten Richtung" angehört (Geschichte d. deutschen Malerei. Berlin, 1890. S. 592) und Ebe's gleiche Anschauung (Der deutsche Cicerone. Malerei III. S. 291. Leipzig) gelten lassen; während Reber den Mengs'schen Einfluß wohl zu stark betont.

In den Halbkuppeln zwischen den Apsiden finden wir Allegorien auf die Tugend und den Stand des Heiligen. Geißel und Strick sinnbilden seine Abtötung, die Humilitas erscheint nochmals mit einer Tafel; gegenüber Genien mit Mitra und Stab, Kardinalshut und Kreuz. In den Zwickeln, welche in die Gewölbeübergänge einschneiden, sind braun in braun mit Gold erhöht 8 Szenen aus der Legende des hl. Bischofes dargestellt. Die übrigen vier Fresken: Geburt des Heiligen (über dem Chor), Prophezeiung des Bischofes an den jungen Hippolytus Guarinoni, daß er dies Gotteshaus erbauen werde, (im Vorraum); rechts und links vom Mittelraum: Karl teilt Almosen aus und wird zum Kardinal gekrönt, — sind tüchtige, aber nicht hervorragende Leistungen. Es herrscht zumal in dem Rot der Kardinäle die helle, harte und scharfe Farbe des Mengs vor, wie das griechische Profil der Frauen an die Antike erinnert. Daneben macht sich Knoller's alte Vorliebe für muskulöse Männerakte in den Bettlern stark bemerklich. Die Skizzen für diese zwei Bilder befinden sich im Kloster Stams und wirken wärmer als die Originale. Im Übrigen stehen sie Mengs viel näher als der Entwurf für die Hauptkuppel.

Die malerische Dekoration des Raumes ist in Volders durchaus die vorherrschende und bleibt es fortan, wo Knoller zu arbeiten hat. Seine Gemälde nehmen aller Augen schon beim Eingang gefangen und behaupten diese Gewalt auch bei längerem Verweilen. In diesem Sinn ist Knoller auch ein Meister des späteren Rokoko[1]), bei dem die Stukkatur ihre selbständige Macht mehr verliert und zum Rahmen für das Bild wird, auf

---

[1]) Halte ich auch mit Dr. Jlg (Kunstgeschichtl. Charakterbilder S. 312 sq.) Barocke und Rokoko für „spätere Hilfsbezeichnungen, mit denen man etwas resumiren wollte, wovon doch eigentlich nur sehr wenig feste Begriffe vorschweben", so besteht doch im Wesentlichen ein deutlicher Unterschied, der vielleicht in seinen allgemeinsten Umrissen als die Ablösung des Schwereren, Pathetischen durch das Leichte, Gefällige bezeichnet werden darf. Cf. Zahn, Barock, Rokoko und Zopf. Lützows Zeitschr. 1873 S. 1 ff.

welches sich allmählich, als auf den Mittelpunkt der künstlerischen Wirkung, alles konzentriert.

Die Volderer Fresken entzückten nicht bloß die Patres; sie verschafften Knoller auch bei den vaterländischen Kennern und Fachleuten den Ruf eines hervorragenden Meisters seiner Kunst. Als in der Innsbrucker Residenz der große Festsaal geschmückt werden sollte, meinte der k. k. Baudirektor von Walter [1]) gegen die Ansicht der Wiener Hofhaltung: es dürfe für den „der Welt zur Critique ausgesetzten Saal“ nicht der k. k. Hofkammermaler Jos. Mölk, sondern müsse ein „in der Historie und Malerkunst wohlerfahrener Mann“ gewählt werden. Dieser aber war für den Referenten unser Mart. Knoller, von dem man sich, besonders nach der Probe in Volders „einen in der Kunst und dem Geschmack weit übertrefenden Pensel ganz siecher versprechen könne.“ Das Projekt wurde aber für später zurückgelegt und dann doch einem andern übertragen.

Im gleichen Jahre erhielt Knoller einen neuen Auftrag, nämlich die Kuppel in der Klosterkirche zu Ettal (Taf. VII.) auszumalen. Er sollte wiederum die Glorie des Himmels darstellen, die er diesmal ohne alle Hiudernisse vorführen konnte. Zeiller hatte vor ihm die unangenehme Aufgabe erledigt, die Benediktiner-Heiligen in der Verklärung unterzubringen, nachdem er „zu diesem Monstrum“ [2]) künstlerischen Themas „drei ungeheuere Skizzen verfertigt“ — die alle abgewiesen wurden!

Knoller sollte Christus zeigen, wie er unter dem höchsten Jubel und Entzücken aller Himmelsbewohner Maria entgegeneilt, deren Himmelfahrt später im Hochaltarbild verherrlicht wurde. Wir schauen mitten in die Szene hinein; und es ist uns, als ob die ganze Ekstase das Gewölbe durchbrechen und zu uns herabkommen wollte. In der Tat schwebt auch ein Engel in Begleitung einiger Puttenköpfchen über den Rahmen heraus. — Gegenüber Volders ist Ettal ein mächtiger Schritt

---

[1]) Statthalterei-Archiv Innsbruck. Gutachten d. Gubern. 1768. Fol. 203.

[2]) Meusel, Neues Museum. 1794. 3. Stk. S. 302.

vorwärts. Es bedeutet die endlich gefundene Einheit der lange widerstrebenden Elemente. Die Ruhe, welche den Künstler dadurch überkommen, wird auch zur Harmonie für seine Arbeiten. Es ersteht vor uns ein herrlicher Organismus der Freude, welcher in vollen Strömen aus dem Inneren seines Schöpfers in uns übergeht. Knoller meistert jetzt die Massen zu einer prachtvollen Totalwirkung, die bei aller sorgsamen Ökonomie des Einzelnen wie aus einem Guß erscheint. Ich halte das Werk für sein bestes Kirchenbild, in dem er einen reich instrumentierten, vielfach verschlungenen Rythmus in seiner ganzen Fülle an uns vorüberziehen läßt, ohne den Fluß des Ganzen zu unterbrechen. Vom stärksten Fortissimo der gegen den Rand hingesetzten Figuren bis zu einem leise verklingenden Piano duftigster Himmelsfernen, aus denen kaum sichtbare Engelchen noch herausleuchten, führt er uns in den verschiedensten Abstufungen des Lichtes und Schattens, wie der einzelnen Gruppen, terassenförmig immer tiefer nach dem Mittelpunkt und damit für unsere Illusion immer höher, zu immer leichteren Sphären, wo von der Glorie des heil. Geistes ein wahres Meer der Helligkeit über alles hereinflutet. Wir glauben, daß hinter diesen schimmernden Wolkenwänden noch eine weite Welt sich dehnt, aus der nur bisweilen himmlische Gestalten nach vorne kommen. Knoller ist hier außerordentlich duftig und illuminös; wie er überhaupt in solchen Effekten geradezu einzig dasteht. Von hellem Grunde erhebt sich Christus, wie eine Wolke vom Licht umsäumt; links und rechts ein Durchblick zu Gott-Vater und rückwärts — gleichsam als Apsis oder Folie — dehnt sich ein starker Halbkreis dunkler Wolken, welche zugleich die perspektivische Wirkung verstärken. Alles ist klar und übersichtlich; trotz der vielen Figuren empfindet man keine Überfüllung. Die einzelnen Gruppen sind zu einander in Beziehung gebracht; durch die Hebung und Senkung aber, in der sie angeordnet sind, entsteht eine angenehme Auflösung. Der farbige Zusammenhang erscheint im Wesentlichen gewahrt; doch sind die Details ungleich reizvoller. Christus hat nun seine endgültige Prägung gefunden, als schöner,

wohlproportionierter Mann von gesunden Formen. Die Engel behalten ihre antike Schlankheit bei, bekommen aber eine leichte Baroeknuance durch zart geschwungene Arme und Beine; die Rundung der Köpfe und eine im Gestus stets maßvolle Art gibt ihnen im Bunde mit den andern Eigenschaften den Charakter von Genien — wie sie sich denn auch von ihren weltlichen Pendants in den Palastbildern kaum unterscheiden. Die Männer gewinnen vor allem in den ehrwürdigen Gestalten der Apostel, Patriarchen und Propheten mehr Mark und Monumentalität. Ihre Embleme sind ihnen natürlich beigegeben und machen nicht so den Eindruck des Zufälligen und Äußerlichen wie in Volders, wo z. B. die Gruppe um den Heiligen „gestellt“ wirkt.

Man fühlt so in allem das Ausgereifte des Könnens wie der Phantasie, die sich zu souveräner Beherrschung des Raumes verbinden. Die volle Zauberkraft äußert das Werk, wenn das Sonnenlicht durch die Scheiben bricht, Weihrauch emporwallt und eine leichte, religiöse Musik vom Chore erschallt. Da fühlt man das musikalische dieser Malerei wie der Barockkunst überhaupt. Mit Recht hat Knoller eine Musikkapelle aus Engeln hineingemalt, nach deren Weisen sich die Heiligen drängen, schweben und bewegen: bald ernst und majestätisch wie ein kunstvoller Fugensatz, bald schimmernd und glänzend wie eine brillante Koloratur. So wirkt in diesem Stil alles zusammen, um zu begeistern, zu berauschen und alles, was die Sinne bezaubern kann, dem Andächtigen zu bieten, damit er ganz überwältigt werde. — Man mag darüber denken wie man will, aber es ist doch die letzte große Kunstäußerung der Kirche, in der sie noch einmal alle ästhetischen Mittel in ihren Dienst zwang. Knollers Herz hing an dieser scheidenden Zeit; darum diente er ihr mit seinem Besten.

Kaum war die Arbeit in Ettal fertig, rief ihn das Stift Neresheim zu seiner größten Aufgabe.

Die Überlieferung erzählt: Knoller sei spät abends von Ettal her eingetroffen und habe in einem ziemlich verwilderten Zustand den Prälaten zu sprechen gewünscht. Als der Pförtner

dem nicht gerade imponierend aussehenden Herrn nur ungern zu Diensten war, erklärte dieser: dann werde er auch die Kirche nicht ausmalen. Nun ging dem Bruder ein Licht auf und er ward Herrn Knollern zu Willen, der solche Witze liebte. Dieser wollte nichts weniger als unverrichteter Dinge von Neresheim abziehen, erklärte vielmehr: „Hier kann, hier muß ich mir Ehre machen[1]). In diesem Künstlerehrgeiz, den die große Aufgabe reizte, verlangte er auch nicht den dritten Teil dessen, was andere bei weit geringerer Meisterschaft gefordert hatten. Es war überhaupt eine Eigentümlichkeit Knollers, daß er bei aller Wertschätzung des Geldes — zu P. Untertrifaller in Gries sagte er einmal: „Glauben Sie, ein Meister rührt den Pensel ohne Dukaten an?“ [2]) — aus idealen Gründen von selbst berechtigten Forderungen absah.

Der zwischen Knoller und dem Abt von Neresheim am 23. November 1769 geschlossene Vertrag[3]) lautete in seinen Hauptpunkten:

„1. Versbrechet eben erwehnter H. Knoller die Hiesige Neue Kirche durchaus, was die ganze Fresco-Mahlerey anbelanget, nach seiner erprobten Kunste auf das Beste zu mahlen, und hiezu

2. Die Farben und andern Bedürfnisen auf eigene Kösten beyzuschafen: Wohingegen

3. Hiesiges Hochlöbl. Reichs-Stift demselben 15 m fl. oder drey Tausend Ducaten kreysmäßigen cours dafür zu zahlen;

4. Ihme H. Knoller, so die arbeit dauret, den Convent-Tisch und

5. Die Kost für einen Bedienten zu reichen: auch

---

[1]) Ferd. Dip. 1104. S. 504.

[2]) P. Untertrifaller starb 1868 im Alter von 88 Jahren; er war mit Knoller zusammen, und die älteren Patres von Gries wissen aus seinem Munde diese und andere Aussprüche und Anekdoten über ihren Kirchenmaler.

[3]) Thurn und Taxis Arch. Vol. III. Nr. 3.

6. Demselben die reis-Kosten von Mayland hichero und von hier nacher Mayland einmalen zu vergüten zugesaget hat."

Am 22. Juni 1770 traf Knoller zur Arbeit ein und blieb bis zum 26. September. Es waren sieben Kuppeln auszumalen, welche in der weiträumigen Kirche den künstlerischen Hauptschmuck bilden sollten (Taf. VIII). Der vorherrschende Barockstil zeigt hier schon starke Anklänge an den Klassizismus [1]). Die Zentralkuppel beherrscht alles; vor ihr liegen zwei Flachkuppeln im Langhaus, hinter ihr zwei im Chor. Das genau durch die Mitte geführte Querschiff fügt links und rechts noch eine Kuppel an. Man kann sich denken, welchen reichen koloristischen Eindruck eine solche Flucht von Deckengemälden erweckt; wie überwältigend von allen Seiten es auf uns herabströmt, wenn wir unter der großen Kuppel stehen und ringsum den Blick schweifen lassen. Die weißen Wände verlieren ihre Körperlichkeit; und so hat der Maler alle Gewalt über uns. Ob in dem Cyklus eine bestimmte Grundidee vorwaltet, weiß ich nicht; doch ließe sich ein ungefährer Zusammenhang feststellen:

Über dem Eingang und Musikchor ist die „Austreibung der Händler", als eine passende Mahnung, im Gotteshaus sich entsprechend zu benehmen — das Musikanten- und Sängervölkchen wird dieses Hinweises damals wie heute noch besonders bedurft haben; jedenfalls nicht weniger als das Volk unten. Dann fällt der Blick zunächst auf den „Himmel" der Hauptkuppel. Aus überirdischen Höhen kam der Sohn Gottes zu lehren — vor uns erhebt sich Christi „Schriftauslegung im Tempel" — zu diesen Höhen hat er auch uns Zutritt verschafft; nach rückwärts liegt die „Auferstehung"! Er lebt uns noch fort im „Abendmahl", dessen Darstellung zugleich als passende Krönung über dem Tabernakel schwebt. Seine Kindheit, welche Gelegenheit gibt, Maria besonders in den Vordergrund zu stellen, deutet uns die „Aufopferung im Tempel" an, während

[1]) Keppler Dr. Paul, Württembergs kirchl. Altertümer S. XXV sq.

die „Taufe Christi“ den Beginn seines öffentlichen Lehramtes bezeichnet — rechts und links vom „Himmel“.

In welcher Reihenfolge Knoller die Bilder gearbeitet hat, läßt sich auch nur ungefähr bestimmen: die „Auferstehung“ ist aus dem Jahre 1771 datiert; die „Himmels“-Kuppel wurde, laut „Carmen epicum“ auf ihre Vollendung, 1773 fertig. Schöpf, welcher 1774 zuletzt mitarbeitete, hat einem Detail der Austreibungsszene sein Monogramm eingefügt. Damals erhielt er auch das größte Douceur — nämlich 50 fl. 36 kr. Es blieben also für 1770, 1772 und 1775 das Abendmahl, die Taufe, Predigt und Aufopferung im Tempel. Als erstes Werk möchte ich das „Abendmahl“ (Taf. IX) ansetzen: es ist von den undatierten oder nicht sicher bestimmbaren das vorderste und beste, auf Grund dessen dann wahrscheinlich die Erweiterung des Vertrages beschlossen wurde. Es überrascht vor allem durch die edlen Architekturformen, in welchen die weite Marmorrotunde gehalten ist. Mit großem Geschick und Geschmack fügt sich der gemalte Raum der Wirklichkeit ein. Christus bildet den selbstverständlichen Mittelpunkt, um den sich in freien Gruppen die Apostelschar versammelt hat. Links und rechts gegen den Vordergrund sitzen zwei Tischgenossen, welche die Seite gegen die beginnende Architektur hin stark beleben und für den Herrn und seine Glorie eine wuchtige Profilierung bilden, zugleich einen vermittelnden Übergang schaffend zu den dichter Gedrängten an den Tischenden. Die Lampe über der Tafel wird von Weihrauch spendenden, jubilierenden Engeln umschwebt, welche durch das virtuos gemalte Licht wie die leichten Wolken den Anschein wirklichen Lebens gewinnen. Bei aufsteigendem Opferrauch ist die Illusion eine vollständige. Diese Absicht, uns mitten in das Leben der Szene hinein zu versetzen, zeigen auch die am Rande angebrachten Bettler, das plastische Büffet mit seiner bunten Dienerschar und die von entgegengesetztem Balkon Herabschauenden. Die Verbindung von genrehaften Einzelnheiten mit der Feierlichkeit und dem Ernst der Haupthandlung tritt uns, wie auch sonst in den Neresheimer Fresken, hier zuerst entgegen. Es verleiht dies der

göttlichen Hoheit der Geheimnisse und Taten einen menschlich zutraulichen Einschlag, ohne in den rein weltlichen Akzent der Rokokomalereien zu verfallen. Die Farbe leuchtet in hellster Klarheit, warm, weich und freudig, wie an einem prächtigen Festgewand. Die Personen sind groß empfunden und doch menschlich in allem; Christus mit dem sich anschmiegenden Johannes bidet ein wunderbares Symbol hingebender Liebe.

Als Knoller im folgenden Jahre wieder kam, wünschte das Kloster auch den ornamentalen Schmuck der Kirche von seiner Hand; und so wurde am 17. Juli 1771 ein zweiter Vertrag[1]) geschlossen, wornach der Künstler verspricht:

„1. alle ornamenta bis auf das Hauptgesimbs sowohl was die Mahlerey, als vergolden belangend, zu verfertigen oder verfertigen zu lassen: auch
2. alle hiezue benöthigte Farben, ohne die geringste Ausnam auf seine Kösten anzuschaffen. Wohingegen
3. Hiesiges Reichs-Gotteshaus demselben für sothane arbeit Sechs Hundert Ducaten, mithin nach dem Schwäbischen Creyß Current fues drey Tausend Gulden. Dann
4. daß bedürftige Gold zum vergolden zu zahlen, auch
5. Jenen personen, die derselbe zu dieser arbeit bedarf, Kost, Trunk und Logis ohnentgeltlich zu reichen versprechet."

Die Gesamtsumme beträgt somit 18.000 fl.[2]), was nach den damaligen Preisen als mäßig gelten muß.

Das Werk dieses Jahres, die „Auferstehung", ist in einem doppelten Rondo komponiert (Taf. X), dessen Glanzpunkt Christus mit der lichtdurchdrängten Fahne bildet. Diese ist ein koloristisches Meisterstück für sich und leuchtet in ihrer flutenden Weichheit wie eine Wolke, die den Herrn hinaufzieht. Besonders effektvoll ist auch der kobaltblaue Mantel der unter dem Grabe abstürzenden Sünde, deren helles Karnat blendend

---

[1]) Thurn und Taxis Arch. Vol. III. Nr. 4.

[2]) Nicht 22000 fl., wie Glausen (S. 240) und nach ihm andere, z. B. Maier (in der „Deutschen Biographie") schrieben.

heraustritt. Die Gruppe nebenan: der Pfau mit dem Cupido, Tod und Teufel, bietet ein echtes Barockmotiv in glänzendster Farbentechnik. Gegen die Enden des weiten Halbkreises verliert sich die starke Plastik der Gestalten; duftige Landschaft setzt ein und das Ganze verklingt wie eine immer schwächer werdende Melodie. Knoller, welcher alle Kirchenbilder für die diagonale Aufsicht arrangiert, hat hier einen neuen Beweis für seine Virtuosität in solcher Anordnung gegeben. Was an dem Vorgang noch besonders auffällt, ist die dramatische Kraft, in der sich Christi sieghafte Erscheinung betätigt. Fein berechnet ist endlich das Ineinander himmlischer Glorie und eines schönen Morgens auf Erden, wodurch die zartesten Übergänge und köstlichsten Lichtreflexe ermöglicht werden. Wie an der Grenzscheide zweier Welten erhebt sich eine Wolkeninsel, die mit den Engeln zur Seite Christi eine Aureole für ihn werden. Damit bauen sie den Gedanken wirksam aus, während sie den Raum noch weiter vertiefen, ja vergeistigen.

Die Ornamentik knüpft an das Rokokoelement der Muschel an, die sie aber vorwiegend klassizistisch verziert. Die Verwendung von Engelsköpfen und Putten zeigt die reineren Formen der Antike und auch die geschwungenen Linien des früheren Stiles sind möglichst einfach. Die Vasen haben bereits die längliche Form des Empire, mit den herabhängenden Kränzen in Mattgold. Die Kombination dieser zwei Gattungen ist spezielle Erfindung Knollers, von der er später noch die Rokokomotive wegläßt. Der Schmuck ist übrigens ziemlich sparsam und beschränkt sich in der Hauptsache auf die Ausfüllung der Zwickel, die Einrahmung der Bilder und ein leichtes Guirlandengehänge über und neben den Fenstern. Die Fresken sollen ja nicht von außen gedrückt oder beunruhigt werden! Es will nur ein Übergang zu den glatten, weißen Wänden und den Pfeilern gegeben werden.

Andersartig wurde der Raum in Gries gestaltet, wo die Deckenbilder alle Ornamentik beiseite schieben und die Architektur in unmittelbaren Zusammenhang mit der Malerei, als deren quasi-natürliche und einzige Umrahmung, gebracht ist.

Am 14. Mai 1770 war der Kontrakt[1]) auf „das große Feld im Langhauß nebst der großen Kuppel“ und dem „großen Altar-Platt“ gegen 3500 fl. Honorar und 500 fl. „extra douceur“ abgeschlossen.

„Ad annum 1771“ machte Knoller „im Langhaus den Anfang und die ersten Deliniationen“; 1772 „zwischen Ostern und Pfingsten ist innerhalb sechs Wochen das Langhaus mit allgemeinen Beyfall und allseitigem Vergnügen ausgeschmückt worden.“ 1773: Geschah es also mit der Kuppel im Presbyterium[2]).

Da die Bilder in Gries neben jenen von Neresheim entstanden, aber eine andere, weniger glänzende Farbengebung aufweisen, so kann dies nicht Mangel an Fähigkeit sein, sondern muß auf bestimmte künstlerische Absichten zurückgeführt werden: diese Kirche hat für gewöhnlich ein gedämpftes Licht; die Wände sind in matten Steinfarben gehalten. Dementsprechend wirkt das Kolorit im Langschiff weich, mild und fast blaß. Das Bild (Taf. XI) stellt den Ordensheiligen Augustinus dar, wie er durch die Macht seiner Schriften die damaligen Irrlehrer überwand. Er steht in einer Art Bibliothek, von Klerikern umgeben. Über ihm schwebt Christus mit Engeln, von dem ein Lichtstrahl auf den Kirchenlehrer fällt und dessen Feder einen Blitz entlockt, welcher die Ketzer zu seinen Füßen in die Tiefe schleudert. In der Skizze hat sich Knoller das Fresko noch dunkler und schwerer gedacht, da er jedenfalls den Raum nur mehr so ungefähr in der Erinnerung hatte und gerade im Vergleich mit Neresheim der Haupteindruck ein vorwiegend gedämpfter sein mußte. Als er an Ort und Stelle das Seitenlicht der Fenster findet, zieht er nicht bloß die Ecclesia mit den Engeln höher hinauf, sondern erhellt den ganzen Bildgrund. Wie er überhaupt mit dem einfallenden Licht rechnet und operiert, läßt sich gerade hier vortrefflich studieren. Statt der nach Außen brechenden Wolke, scheinen jetzt die Engel von rechts und links hereinzufliegen; Christus selbst wird dunkler

[1]) Cf. Arch. Gries. Nr. 1. [2]) Tagebuch d. Abtes Prack. Arch. Gries.

und es entsteht eine Ovale, deren Mittelpunkt er bildet. Das ergibt nun einen Höhepunkt für den malerischen Weiterbau der Architektur. Die vier Weltteile, deren Personifikationen z. B. Afrika [1]), auf damals beliebte Buchanweisungen zurückgehen, wollen in ihrem grauen Ton bloß den Übergang von der bunten Decke zu den neutralen Wänden bilden und sind in diesem Sinne gut ausgedacht, wenn auch ihre Form zu bombastisch sich aufbläht.

Die Kuppel über dem Priesterchor stellt die „Aufnahme des hl. Augustinus in den Himmel" dar. Das Kolorit wirkt durch ein scharfes Orange und kaltes Violett fast frostig. Der Raum ist zu überfüllt; auch fehlen ihm nahezu ganz die duftigen Perspektiven von Ettal. Hier haben den Künstler in seiner vollen Schaffensfreude gewiß wieder die unvermeidlichen Ordensheiligen beeinträchtigt, deren grauschwarzer Habit auf die ganze Farbensymphonie drückt.

Ein lebensfrohes, religiöses Genre ist das Engelskonzert, das der „Bekehrung des Heiligen" gilt und passend über der Orgel angebracht wurde, während Augustinus selbst an der Schmalwand, in hübscher Landschaft, horchend nach oben lauscht. Wirken so die Grieser Fresken im Allgemeinen nüchterner, so heben sich Einzelnheiten, wie die genannten umso vorteilhafter ab. Der Ketzersturz z. B., an dem Knoller offenbar die meiste Freude hatte, tritt aus dem Ganzen wohlthuend frisch, ja leidenschaftlich hervor. — P. Siegfried bemerkt zu diesen Bildern: „Der Einfluß der Bolognesen ist unverkennbar, sowohl was die Komposition, als was das Kolorit anbelangt. Sowohl die Fresken, als das Altarbild sind Ekstasen- oder Visionsbilder. Der Typus dieser Bilder, wie ihn besonders die Bolognesen ausgebildet, ist in der Regel der, daß das Bild zweiteilig ist. Unten auf der Erde der Heilige, der verklärt gegen Himmel emporschaut. Oben in den Wolken die Dreieinigkeit, Christus, Engel oder sonst eine himmlische Erscheinung; der ganze Vorgang spielt sich in der Regel in einem Raume ab, der von prächtiger

[1]) Winckelmann, Versuch einer Allegorie, zumal f. Künstler. S. 57.

Architektur umgeben ist; spielt sich der Vorgang aber ausnahmsweise einmal im Freien ab, so werden alle Reize der Landschaftsmalerei angewendet, wie ja auch die Bolognesen die Landschaftsmalerei zu hoher Blüte gebracht haben“ [1]).

Das gibt eine vollständig falsche Vorstellung von Knollers Arbeiten in Gries. Die also beschriebene Visionsmalerei ist, wie bekannt, keinerlei Spezialität der Bolognesen; sie geht vielmehr auf Paolo Veronese zurück, von dem aus die Barocke in Italien, Deutschland und Österreich sie weiterbildete. Was Knoller hier gibt, findet sich in hundert Fresken seiner Zeitgenossen, die dabei so wenig an die Bolognesen dachten, als Knoller. Mit dem allgemeinen Zeitgeschmack hängt auch die Landschaft zusammen, welche Knoller anfangs genau wie Troger behandelt, dann aber mit der Verfeinerung seines Stils auch verbesserte. Ebenso wenig sind die Engelskonzerte [2]) eine besondere Bologneser Reminiszenz; sie finden sich gleichfalls bei den Vorgängern und Zeitgenossen Knollers und sind zumal in Österreich der natürliche Reflex einer reichen Musikkultur. Was Knoller in Gries weniger farbenfreudig werden ließ — und dann treten stets seine klassizistischen Eigentümlichkeiten mehr hervor — das war zweifellos der Kirchenraum, welcher in seinen schweren Barockformen und geringem Licht nicht die Grazie und den Glanz von Neresheim ermöglichte. Vielleicht auch hat den Meister die Konzeption der ungeheueren Mittelkuppel von Neresheim so in Anspruch genommen, daß für Gries nur mehr der Rest von Kraft und Phantasie blieb.

Im Herbst 1772 hatte er eine umfangreiche Liste von Benediktiner-Heiligen mitgenommen „wie solche durch besondere Entwürfe und Ehrenzeichen von einand' unterschieden und erkannt werden“; doch stand dabei die verständige Bemerkung: „Es wird allobiges einer tieferen Einsicht und besseren Kenntniß gänzlich überlassen“ [3]). Trotzdem war die Aufgabe noch

---

[1]) Das Wirken des Malers Martin Knoller etc.. II. Teil S. 6 u. 7.
[2]) l. c.
[3]) Thurn und Taxis Arch. l. c.

schwer genug. Knoller hatte jetzt das viertemal ein im Wesentlichen gleiches Thema unter verwandten Verhältnissen zu versinnbilden. Die Figuren, welche verlangt wurden, waren zahlreich und der Raum weiter als je zuvor. Die einzige Erleichterung bestand darin, daß nicht alles auf einen verklärten Heiligen hin zu komponieren war, somit der „Himmel“ (Taf. XII) gleichsam in seinem objektiven Zustand wiedergegeben werden konnte. In drei Hauptringen, die sich schraubenförmig ineinanderschieben, konzentriert sich der himmlische Hof um die heiligste Dreifaltigkeit. Nur eine grandiose Erfindungsgabe vermochte die circa 400 Figuren in diese bunte Abwechslung zu bringen, welche wir hier sehen. Das Werk hat alle Vorzüge, welche Knoller in Ettal erwiesen — und dennoch steht es hinter diesem zurück, weil es zu überfüllt ist. Man wird eher an einen amphitheatralischen, starkbesuchten Festraum als an himmlische Sphären gemahnt. Die Details sind köstlicher als das Ganze! Der Glaube, welcher den Schleier von der Gottheit lüftet, Maria in fast trunkener Beschauung der ewigen Geheimnisse, der Engelkranz um die Trinität sind zeichnerisch und koloristisch durchaus Meisterleistungen. Unter den Heiligen finden sich viele von Hoheit, Pathos, Kraft und Lebensfülle. Frauen von der Schönheit der hl. Afra, nach der Knoller selbst hinter dem Flügel eines Engels in irdischer Anwandlung hinüberäugt, sehen wir nicht wenige. Die Wellenlinie der sich hebenden und senkenden Gruppen schafft viel Bewegung und Wechsel gegen den Rand des Bildes, welcher in den mächtigen Gestalten, wie die ersten vollen Sätze einer gewaltigen Symphonie, uns packt und zwischen wechselnden Motiven der Sehnsucht, des Jubels, der Bewunderung und Anbetung bis in die lichtvollen Höhen der Gottheit emporträgt.

Das Kolossalgemälde ruht auf vier Paaren korinthischer Säulen. In den Zwickeln, zwischen dem Kuppelansatz und den Pilastern, sitzen die vier Evangelisten, weit über lebensgroß, unter einer Rokokomuschel mit Puttenköpfchen. Sie gehören wohl zum stilvollsten und geistesmächtigsten, was Knoller, was die Barocke überhaupt an Einzelfiguren geschaffen hat und

unterscheiden sich dadurch sehr von den äußerlichen, schematischen Grundtugenden, die als halbantike Göttinnen unter der Grieser Kuppel auf Wolken thronen. Ist dort alles fast wie glasierter Ton oder Porzellan, so herrscht hier überströmender malerischer Reichtum, der in den anstoßenden Kuppeln sich fortsetzt. Man kann es begreifen, daß diese außerordentliche Leistung den hochwürdigen Konvent in freudige Aufregung versetzte; und so wurde beim diesmaligen Abschied des Malers eine große Festtafel gegeben, wobei P. Ern. Domin. Brun. Meyer in 260 lateinischen Hexametern die Heiligen und ihren Meister besang, der folgendes begeisterte Chronostikon[1]) erhielt:

HaeC MeDIoLanVs ApeLLes Vno
PInXIt Anno cuius honoribus haec composuit etc.

Frau Knoller aber beschenkte man mit einem Tischzeug im Wert von 50 fl. So ehrte man damals die Kunst — und in ihr sich selbst!

In dieses Jahr fällt noch der Beginn einer anderen großen Arbeit, welche nach den Grieser Fresken und vor der Vollendung jener zu Neresheim in Angriff genommen wurde: Am 10. Juni 1773 verzeichnen die Akten[2]) der Kongregation am Münchener Bürgersaal, daß gegen Schluß des Haustus Herr Maler Knoller ankam: „qui nunc pingendo aulo Mariano operam dabat."

Am 22. Juli finden wir Knoller wieder in Neresheim, von wo er am 22. September abreiste, um bis gegen den 23. Oktober an der Münchener Arbeit weiterzuschaffen. In diesem Jahre erhielt er 1000 fl. für „angefangene fresco Mahlerey." Über dieser Schöpfung scheint von Anbeginn ein Unstern gewaltet zu haben. Ein Zeitgenosse berichtet[3]): „Knoller hatte an diesem Orte nicht sein aufgeheitertes Wesen wie sonst;

---

[1]) Bibl. di Trento. l. c.

[2]) Acta congreg. B. V. Mariae etc. ab anno 1750. München, Bürgersaal.

[3]) Meusel, Neue Miscell. II. Stk. S. 228.

welches von geheimem Verdruß herkam, wie es mir der in seiner Kunst gute Mahler Kürzinger in München, der täglich Besuch von ihm hatte und ihm auch etwas arbeiten half, erklärte.“ Ja einige behaupteten sogar, das Münchener Fresko sei dessen „geringstes Werk“ [1]). Knoller wurde auch veranlaßt, die Skizze zu ändern, worauf er ziemlich gereizt von Mailand an den Präfekten schrieb [2]): „Das tume vorurtheil so mir aldorten von denen Euer Hochwürden Bekannten gemacht ist worden, halte ich mich gar nicht auf, weillen Ich versichert bin durch soviele, zwar geringe werckhe, so ich an orthen in Itallien alwo der siz der großen und wahren Künsten ist, zu meiner Ehre aufgestellet habe.“ Am 13. April 1774 kam er neuerdings und stellte das Riesenbild bis zum 29. Mai, dem Tage des Titularfestes, fertig. Im Ganzen erhielt er 5000 fl. [3]) und 300 fl. „vor das kleine Feldtl ober dem Altar“. — Es ist dies ein Engelskranz um das Monogramm Mariä. Die Arbeitszeit umfaßt somit kaum vier Monate — für eine Fläche von 32 m Länge und 10 m Breite! Dennoch kann man das Urteil bei Meusel nicht gelten lassen, daß „Knoller da seinen gewöhnlichen Fleiß nicht gezeiget, und daß er diese ungeheuer große und mühsame Arbeit in zu kurzer Zeit verfertigt hat“ [4]). Die Neresheimer Kuppel ist bei noch mächtigeren Dimensionen in kürzerer Zeit fertig geworden; auch haben sich in München die Schüler mehr beteiligt als dort. Dies sieht man z. B. an den Draperien mancher Engel, welche direkt mißverstanden sind d. h. eine willkürliche Bauschung zeigen oder diese bloß etwas zerknittern, was die Atelliersprache des deutschen Südens mit „Gewurstel“ bezeichnet. Der Grund, warum Knoller hier weniger Zufriedenheit bei anderen und bei sich selbst fand,

---

[1]) l. c. S. 230.

[2]) Acta congreg. l. c. 30. Nov. 1773.

[3]) l. c. Acta congreg. 24. Juni 1774.

[4]) Neue Misc. II. Stck. S. 231. — Anderseits ist die Bemerkung der Kunstdenkmale Bayerns (l. Bd. S. 955): „Erfindung, Anordnung und Kolorit fanden schon bei Knollers Zeitgenossen die höchste Bewunderung“ nicht ganz der Wirklichkeit entsprechend.

liegt in den ungünstigen Raumverhältnissen: dieser Saal ist zu nieder, und so wird von keinem Punkte aus ein eigentliches Beherrschen für den Blick möglich. Dazu kommt das allzu längliche Format.

In spiralförmiger Wellenlinie steigt die Bewegung vom Grabe aufwärts! Maria fliegt mit ausgebreiteten Armen, von Engeln getragen, auf einer Wolke nach oben. Zu beiden Seiten sind jubilierende Himmelsgeister und Heilige; über Maria schwebt Christus, von dem aus sich die himmlische Freudigkeit noch mehr steigert und in einem Kranz seligster Wesen abschließt. Gegen den Eingang ist als Gegenstück zur Apostelgruppe beim Hochaltar das Patriarchat des alten Bundes angebracht. Die Leichtigkeit und Luftigkeit, welche sonst in Knollers Bildern, unter Zuhilfenahme der Perspektive, auch figurenreiche Kompositionen beherrscht, erscheint hier teilweise verfinstert und beschwert durch die dichten Wolkenmassen. Man hat die Empfindung, als müsse man Christus wegschieben, um Maria ungehinderten Zutritt in den Himmel zu gewähren; während sie doch gerade durch ihn in die Verklärung aufgenommen werden soll!

Die Hauptgruppe erinnert viel an die Ettaler Kuppel, während das dortige Hochaltarbild, welches allerdings erst zwölf Jahre später geschaffen wurde, an Mariä Himmelfahrt im Bürgersaal stark gemahnt. Was in Ettal durch die Scheidung in zwei Werke jedem zu gute kommt, beeinträchtigt in München ein Zuviel.

Eine Szene für sich, von ergreifendster Wirkung, bilden die um das leere Grab versammelten Apostel (Taf. XIII). In ihrem mächtigen Gemütsausdruck und der wahrhaftigen Monumentalität ihrer Gestalten kommt die Überraschung, das Staunen, die Bewunderung und Andacht über das Ungewöhnliche des Vorganges zu lebendigem Vortrag, während die weichen, milden Farben in ihrem gedämpften Leuchten gar gut zu dem jungen Morgen passen, der allmählich heraufsteigt!

Kann man auch mit Recht zweifeln, ob irgend ein anderer Meister, die Allergrößten vielleicht ausgenommen, diese

schwierige Aufgabe vollständig bewältigt hätte; so muß man doch gestehen, daß Knoller bei allem Können im Bürgersaal uns nicht ganz befriedigt.

Wenn der berühmte Akademiker Westenrieder in den „Baierischen Beiträgen zur schönen und nützlichen Literatur“ [1]) über das Werk nur in Tönen des allerhöchsten Lobes spricht, so ist zu bedenken, daß er den Standpunkt vertritt: die Kunst muß uns mehr zu denken als zu sehen geben. Auch sah er unter dem Eindruck von Miltons und Klopstocks Dichtungen hier deren Seitenstück in der bildenden Kunst. Wirkliche Kenner haben schon damals ihre Aussetzungen gemacht, und wir vermögen sie ihnen nachzuempfinden.

In Neresheim hatte Knoller noch vier große Fresken zu arbeiten. Das nächste war jedenfalls die „Austreibung der Händler“ aus dem Tempel (cf. S. 56). Was hier vor allem verblüfft, ist die kühne Architektur, welche Knoller in die Hauptfläche setzt und durch eine ganz dem Leben abgelauschte Szene bevölkert. Die Verkürzungen der unter den Streichen Christi Zusammengefallenen, die hastige Flucht der überraschten Kaufleute, von denen jeder ein anderes Stück ergreift — und nicht immer das Wertvollste —, die Eile anderer, welche bloß ihre Person retten wollen und die Brüstung überklettern, wie der Viehschacherer, welcher der Kuh den charakteristischen Stoß in die Weichen versetzt, das alles ist so natürlich wiedergegeben und mit so geschickter Auflösung der Gruppen in den vielfach unterbrochenen Raum gefügt, daß wir aufs Neue die außerordentliche Dekorationskunst des Meisters inne werden. Die umrahmenden Ornamente sind meist Rokokoelemente von leichtem Muschelgerippe oder feiner Kräuselung akanthusähnlicher Ranken, welche in ihrer Zierlichkeit und Klarheit fast kleinlich wirken. Daneben finden sich die zopfigen Guirlanden des Empire mit dessen Vasen — beide in Gold. Da dieser Schmuck recht nebensächlich ist, stört er nicht in seiner un-

[1]) 1. Jg. München 1779. Stk. VI. S. 574—88 und: Beschreibung der Hauptstadt München 1782. S. 404.

organischen Zusammensetzung. Die gleichzeitigen Meister der Stukkatur waren im lustigsten Schnörkelwerk tätig; so äußert sich Knollers klassizistische Richtung auch da, wo er an sich fremde Bestandteile in seine Dekoration herübernimmt: er vereinfacht sie! Das gleiche zeigt sich in seiner Architekturmalerei. Vergleicht man diese etwa mit jener Günthers in Wilten, der dort 1764 arbeitete, so ist bei Knoller vielmehr die Linie als die Masse vorherrschend; auch besitzt er ein viel feineres Stilgefühl wie jener. Während Günther in das üppigste Rokokogeranke die geradezu plumpen Formen einer morgenländischen Stadtbefestigung oder eine barocke Säulenhalle auftürmt, paßt sich Knoller genau den gegebenen Bedingungen an, oder er dämpft doch mittels der Farbe eine an sich unabänderliche Form — so hier den Tempelbau, welcher dadurch ganz leicht erscheint und sich mit seiner Erweiterung in die freie Landschaft verflüchtigt.

Die Notiz bei Pfarrer Nack [1]), Schöpf habe Kindergruppen bei der „Aufopferung Christi“ gemalt, scheint mir unglaubwürdig. Ich habe gerade dieses Werk in unmittelbarer Nähe besichtigt und vermochte keine fremde Hand daran zu entdecken. Ich möchte es deshalb mit der im Langschiff liegenden „Predigt Christi“ in das Jahr 1775 datieren, zu dessen Beginn Knoller an den Prälaten schreibt [2]): er habe zwei Skizzen in der Arbeit und sei „sehr begierig, diese beide in das werkh zu stöllen, umb den effect in grossen zu sehen, weillen diese inventionen ganz frembdte seien ausgefallen.“ Da es sich in beiden Bildern um Architekturen handelt, kann man sich denken, daß Knoller bei aller Sicherheit doch über die Wirkung an Ort und Stelle zweifelhaft wurde. Wie wir aus den Skizzen wissen, hat er in der Ausführung auch tatsächlich Änderungen vorgenommen, welche die Wirkung steigerten.

In beiden Fresken ist die erreichbar höchste optische Täuschung durchgeführt, indem hier durch die Hallen aus duf-

---

[1]) Ferd. Dip. Bd. 1104. S. 505.

[2]) Thurn und Taxis Arch. Fol. IIIa. 7. Febr. 1775.

tiger Ferne Gestalten nahen, dort sich solche zwischen den Säulen hervordrängen. Bei der „Aufopferung“ ist alles auf den Hohenpriester konzentriert in harmonischem Gleichklang von rechts und links, ohne irgend welches Schema — lieblichste Anmut bei Maria, Andacht und Teilnahme bei den Übrigen. — In der „Predigt Jesu“ (Taf. XIV) löst sich die Hörerschar in freien Gruppen auf; die Szene klingt nach den Seiten aus und schließt sich nach oben im leichten Wolkenkranz mit Engeln, so daß der Herr sofort als der Mittelpunkt des Geschehnisses klar wird [1]). Die malerische Anordnung der Sitzenden und Stehenden ist zu einem farbenfreudigen Bild zusammengeschmolzen, wie in der Aufopferung durch den lebhaften, aber nicht bunten Wechsel des Kolorits die gedrängte Szene bewegt wird.

Was Knoller als Landschafter vermag, zeigt er in der „Taufe Christi“. Hat in der „Auferstehung“ und „Tempelreinigung“ die freie Natur ein deutliches, aber doch nebensächliches Element gebildet, so steht sie hier gleichwertig neben dem geschichtlichen Vorgang. Die rauhe Wildheit der Wüste soll vorherrschen, in der nur knorrige, verkrüppelte Bäume und kurzes Strauchwerk gedeihen. Gegen den Hintergrund verliert sich alles in lichten Dunst und schafft so einen Übergang zu dem überirdischen Schein des heil. Geistes, der auf die Hauptgruppe (Taf. XV) herabflutet. Knoller, ein Meister sich überschneidender und mischender Lichteffekte, erinnert hier an die Sonnenaufgänge Claude Lorrains, auf dessen Wegen wir ihn später noch mehr wandeln sehen. An Stelle von Trogers Manier, die Landschaft fast wie Koulissenmalerei breit und summarisch hinzusetzen, um damit auf die Ferne zu wirken, ist — wie im Anatomischen und in der Farbenbehandlung — auch hier eine sorgfältige Struktur und liebevolle Behandlung der Details, besonders des Blätter getreten.

---

[1]) Wie überladen und plump wirkt dagegen die gleiche Darstellung in ganz ähnlicher Art, welche Jos. v. Mölk 1775 für Maria-Pernegg (Steiermark) lieferte.

Wir haben dieses Gemälde zuletzt behandelt, weil es bei unserer Kombination der wahrscheinlichen Reihenfolge übrig blieb. Auch erhält so das Jahr 1772 einen Inhalt, für welches wir kein anderes Werk zu bestimmen vermögen.

Innnerhalb 21½ Monaten hatte Knoller seine Aufgabe in Neresheim vollendet und in ihrem Abschluß wohl eines der glanzvollsten Malerwerke in deutschen Kirchen des 18. Jahrhunderts geschaffen. Also empfanden Abt und Konvent wie die Zeitgenossen. Der Prälat gab Knoller einen Brief an den Grafen Firmian mit, dessen Konzept wir noch besitzen und welches sich also vernehmen läßt:

„Euerer Excellenz Hof-Mahler H. Knoller hat nun die hiesige Kirchen-Mahlerey mit meiner und meines gantzen Reichsstift ohnaussprechlicher Zufriedenheit vollendet.

Grosse Kenner, welche von Zeit zu Zeit hiehero gekommen, haben Ihme mit Uns die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß selber eine Arbeit verfertigt, welche wegen der Kunst und Fleiß nicht genugsam belobet werden kann und welche ihres gleichen keine im hiesigen Lande hat, und auch nicht Einer zu finden wäre, welcher in dem Ausdrucke, Composition, Zeichnung, Colorit etc. etc. nur einen Fähler gefunden, ohnerachtet in denen 7 Kuppeln etwelche hundert Personen, ville Architectur, Landschaften und derley sachen auf das beste angebracht sind. Die Kunst in der Optic war den meisten gar ohnfaßlich, da die gantze Fresco-Mahlerey in der Nähe die nemliche Feine und Schönheit, wie in der Ferne die nemliche Größe hat, wie selbe in der nähe zu sehen und nicht um einen Zoll sich auf einer distanz von hundert und mehr schuch verkleinert und noch über dies war der umgang mit selbem ohne hochmuth oder einbildung und also der angenemmste und das tägliche sprüchwort: Nur keine Zeit verlohren.

Und eben dieses und noch mehr anderes ist, welches Euerer hochgräfl. Excellenz genugsam zu verdanken mich außerstande setzet."

Die Zufriedenheit des Klosters fand aber auch noch anderen Ausdruck; der Abt bestellte beim hochfürstl. Hofgold-

und Silberarbeiter Gg. Ign. Bauer in Augsburg ein großartiges Service, das mitsamt Futteralen und Zubehör 2055 fl. 31 kr. kostete. Überdies erhielt der Künstler 500 fl. Reiseentschädigung [1]), die dessen Auslagen um nahezu 200 fl. überstieg. Zum Abschied endlich ward eine große Festfeier veranstaltet, bei welcher der Meister nochmals als „alter Apelles" besungen wurde. Auch übergab man ihm eine wohlgemeinte, aber durchaus wertlose, kindische Malerei [2]): eine Athene, von verschiedenen Zeichen der Kunst und Wissenschaft umgeben. Die Widmung an den Herrn „von" Knoller, sowie das Wappen mit dem Wahrspruch „fortis ubique" entbehren jedoch des realen Untergrundes. Es fand sich weder unter den Papieren Knollers dergleichen, noch wußten seine Söhne etwas von einem Adel ihres Vaters [3]). Im Wiener Adelsarchiv fehlt auch jeder Anhaltspunkt hiefür. Die Legende entstand in Verbindung mit einer Kopie nach Raffael, in der Mailänder Kirche S. Celso. Sie sei Knoller so wunderbar gelungen, daß er dafür von Joseph II. geadelt wurde [4]). Das fragliche Werk ist heute stark nachgedunkelt und läßt also kein entscheidendes Urteil zu. Ich vermochte übrigens keine besonderen Qualitäten daran zu entdecken und bezweifle auch, ob es überhaupt Knoller zugehört. Die „Descrizione di Milano" [5]) nennt in der Tat als Kopisten einen anderen, nemlich Montalto.

Der Künstler hinterließ bei seinem Weggang als Gegengabe dem Prälaten zwei Bilder: eine Kreuzigung mit Johannes und Maria [6]), die vielfach bewundert [7]) wurde, und das Portrait

---

[1]) Thurn und Taxis Arch. Vol. XIII.

[2]) Arch. di Trento. l. c.

[3]) Ferd. Dip. Bd. 1104. S. 551. „Nessun diploma di nobilita . . . . venne fatto di potere rinvenire fra le carte di sua famiglia."

[4]) Glausen. S. 268 Anmerkg.

[5]) Descriz. d. Milano. S. 47.

[6]) Ferd. Dip. 1104, S. 503.

[7]) Auch vom Fürsten Oettingen, welcher Anfangs 1777 ein Duplikat davon wünschte; Knoller schickte ihm am 11. März 1783 eine durchaus „neue invention". Arch. Wallerstein, Briefwechsel: Knoller-Chamot.

des Abtes, „ein wahrhaft schönes Gemälde, aber als Portrait nicht durchaus gut getroffen“ [1]).

Knoller bewahrte Neresheim treueste Anhänglichkeit; speziell über den Abt äußerte er sich in einem Gutachten für das Gericht in Wien, wo der Stukkator Sartori den Prälaten verklagte wegen Entlassung u. s. w.: „Ich kann mit Wahrheit sagen, daß ich an dem dortigen H. Reiches-Prälaten den Noblesten, puntualesten und rechtschafensten Mann gefunden“ [2]).

Statt des Sartori sollte nun Knoller folgende Zeichnungen anfertigen, die der Augsburger Meister Finsterwalter auszuführen hatte: „Balluster und Pedestal zu den Nebengängen, für große und kleine Kapitäle und die Stuckarbeiten unter dem großen Musikantenchor, deren 4 Stücke, sowie für eine schöne Kanzel.“ Noch im gleichen Jahre schickte Knoller die Entwürfe für „Capitel und Paluster“ [3]). Im Jahre 1776 sandte er den größten Teil des Gewünschten und für die Säulen unter dem Musikchor sogar „dreyerlei Gedankhen“ [4]). Bei der Kanzel, deren Plan im April eintraf, gibt er genau an, was glatt und was glanz Gold werden sollte [5]). — Wir wissen nicht, was und inwieweit nach diesen Zeichnungen gearbeitet wurde, da sie uns verloren gegangen. Doch ist es interessant, daß Knoller die Verteilung des Goldes selbst bei diesem ganz summarischen Entwurf genau bestimmt, wie er es später für die Bilderrahmen in Gries detailliert getan hat [6]).

Die Verwendung des Goldes verstanden in vollkommener Weise nur die damaligen Franzosen; sie empfanden auch, daß es zumal auf Weiß unanwendbar sei. Deshalb ist in der berühmten Galerie d'Apollon des Louvre der weißen Farbe eine starke Asphaltmischung beigegeben. Knoller hat aus dem gleichen künstlerischen Instinkte heraus seine Ornamente

---

[1]) Ferd. Dip. 1104, S. 503.
[2]) Thurn und Tax. Arch. Vol. XIII. Brief v. 18. Febr. 1777.
[3]) Thurn und Taxis. Arch. Vol. III. Brief vom 16. Dez. 1775.
[4]) Thurn und Taxis. Arch. Vol. V. Brief vom 10. Febr. 1776.
[5]) l. c. Vol. V. Brief vom 13. April 1776.
[6]) Arch. in Gries. Brief vom 24. Oktober 1795. Nr. 32.

und Putten, obwohl sie als Ganzes weiß erscheinen, doch mit einem graugrünen Ton gemalt und das Gold matt gehalten. Dadurch entsteht überall ein harmonischer Übergang von den farbenreichen hellen Bildern zu den unbemalten Wänden.

Im Jahre 1785 tauchte der Plan auf, auch die „5 kleineren Kuplen unter dem Musikchor durch Knollers vortreffliche Hand ebenfalls hergestellt zu sehen“ [1]); doch unterblieb es „wegen Mißwachs und Unterstützungsbedürftigkeit der hiedurch bedrängten Bewohnerschaft“ [2]).

Außer einer Ode, welche i. J. 1790 P. Beda an Knoller schickte, finden sich keine Spuren weiterer Beziehungen zwischen Kloster und Künstler. Dieser verschwindet für die nächsten Jahre überhaupt aus Deutschland.

Erst 1784 treffen wir ihn wieder in Ettal, wo er am 24. Mai mit dem Abte Othmar einen Akkord auf 800 Dukaten geschlossen hatte. Er mußte um diesen Preis die Chorkapelle „von unter dem oberen Kranz an bis auf das Hauptgesims und herab mit Einschluß des arco bey Eingang derselben“ sowie das Hochaltarblatt „Mariae Himmelfahrt“ fertigen [3]). Im Oktober des gleichen Jahres hat er die Arbeit begonnen und 300 Dukaten dafür bezogen. Ende Mai [4]) des folgenden Jahres ging er von Innsbruck nach Ettal, um das Werk zu vollenden. Die Hohlkehle wurde in Felder eingeteilt, welche Puttenfriese en grisaille erhielten. Am Chorbogen ist das Medaillon Kurfürst Maximilian III. rechts von einem Genius, links von zwei Löwen flankiert; von der Mitte ausgehende Goldguirlanden werden am Ende durch Putten gehalten. Gegenüber sieht man ein Monogramm in ähnlichem Arrangement. Zwischen den Puttenfriesen sind Ornamente, welche, wie die Rahmen, durchaus im Empire-Geschmack gehalten sind. Diese scheinbaren Steinreliefs sind in täuschender Plastik ausgeführt und durchaus klassizistisch gehalten. Nichts mehr erinnert an die ala-

---

[1]) Thurn und Taxis. Archiv. Vol. XIII. S. 234. [2]) l. c.
[3]) Kreisarchiv v. München. Klost. Lit. F. 197 ex Nr. 23.
[4]) Arch. di Stato. Mil. Brief v. 19. Mai 1785 an Wilczek.

baster weichen, geschmeidigen Grisaillen der Wiener Barockkünstler; alles ist härter geworden.

Dagegen wirkt die Gruppe der „3 göttlichen Tugenden“ [1]), welche in den Chorbogen kam, im Kolorit so zart, in der Form so malerisch breit, im Ganzen so festlich heiter und frei, daß man in ihnen einen deutlichen Nachklang der profanen Aufgaben verspürt, welche in den vergangenen Jahren Knoller zumeist beschäftigt hatten! Der Künstler war von einer stattlichen Schar eifriger Schüler umgeben. Diese haben aber an den zwei Fresken, deren Arbeitszeit ein Vierteljahr umfaßt, keinerlei Anteil. Es ist dies sehr lang, selbst wenn man bedenkt, daß Knoller dort „einen ausführlichen Scizo“ [2]) für den Taxissaal zu Innsbruck gearbeitet hat.

Es mag hier der Platz sein, einiges über Knollers Arbeitsweise zu sagen, die wir mangels des hiefür notwendigen Materiales leider nicht bis in die Einzelnheiten darzustellen vermögen [3]).

Inwieweit Knoller Detailstudien nach der Natur oder nach antiken Bildwerken machte, wissen wir nicht. Sicher ist, daß er „öfter klagte über den Mangel an wahren griechischen Schönheiten beim weiblichen Geschlechte“ [4]). Anderseits hatte er aber stets ein offenes Auge für alles in seiner engeren und weiteren Umgebung, das ihm für seine Werke brauchbar werden konnte. „Nichts war ihm in Rücksicht seines Metier angenehmer, als wenn ihm bey Spaziergängen oder Reisen frappante Gegenstände aufstiessen. Diese faßte er jedesmal scharf ins Auge,

---

[1]) Die Kunstdenkmale Bayerns irren also, wenn sie diese Arbeit Zeiller zuweisen. Bd. 1. S. 624.

[2]) Arch. di Stato-Mil. Brief vom 19. Mai 1785.

[3]) Ich konnte trotz allen Bemühens an Zeichnungen nur wenig ausfindig machen. Die drei Bleistift-Zeichnungen im Ferdinandeum zu Innsbruck sind in keiner Weise sonderlich interessant, ein teilweiser Plafondentwurf schwer und belanglos; sehr gut aber ist eine Tuschzeichnung für Neresheim. Dazu kommen vier Entwürfe im Besitz des Herrn Menghin zu Meran und eine Skizze im Münchner Kupferstichkabinet.

[4]) Ferd. Dip. 1104. S. 505.

und bey nächster Gelegenheit erschienen sie in Zeichnungen oder Gemälden; z. B. das Thier bey dem Evangelisten Lukas an einer Säule der Hauptkuppel (zu Neresheim) ist das Portrait eines Ochsen, den er im Maststalle liegen sah. Bei großen festlichen Volksversammlungen oder Prozessionen legte er sich unter das Fenster oder nahm irgendwo so eine Stellung, daß er nur recht vieler Menschen Gesichtsbildungen auffassen und beobachten konnte“ [1]). In der Tat muß man staunen, wie wenig Knoller sich in den Köpfen seiner Heiligen wiederholt. Das Gleiche gilt für Ausdruck, Bewegung und Gruppenbildung. Trotz alles offenkundigen Strebens der „griechischen Schönheit“ möglichst nahe zu kommen, stehen seine Gestalten doch der Natur näher und erinnern nur in einer gewissen Abrundung der Form und Veredelung der Empfindung an das Mengs'sche Ideal. Bei der Modellierung der Körper zeigt sich dieses am stärksten, indem statt einer flächigen Breite und weichen Molligkeit eine an Härte streifende Trockenheit vorherrscht, die eine mehr plastische Wirkung erzielt. Besonders gilt das von seinen Ölgemälden. Über die ersten Vorbereitungen zu einem Fresko unterrichtet uns ein Manuskript, für dessen Urheber ich Knoller halte [2]). Darin erzählt er uns: „Das erste, was ich that war, daß ich den ganzen Raum überstudierte sowohl wegen Wirkung des Lichtes und wegen Anbringung des Hauptpunktes des Gemäldes, als auch wegen nothwendiger Anbringung der Gerüste.“ Daraus entstand der grundlegende Entwurf in Schwarz-weiß, wobei schon die koloristische Wirkung mit empfunden und berechnet wurde. Deutlich sehen wir dies an der Skizze für Neresheim (Taf. XVI), welche für den inneren Kreis [3]) des Himmels vorliegt. Mit spitzen, absolut sicheren Federstrichen sind die im Wolkenduft verschwimmenden Putti hingesetzt. Die deutlicher hervortretenden Personen werden leicht getuscht und die im Vordergrund befindlichen sind hauptsächlich durch den Kontrast von Licht und Schatten zu anschaulicher Farbigkeit gebracht. Ähn-

[1]) Ferd. Dip. 1104, S. 505. Pfarrer Nack.
[2]) Vergl. Anhang. [3]) Im Ferdinandeum zu Innsbruck.

liches gilt für die übrigen Entwürfe, vor allem für jene zwei, welche Mailänder Fresken als Unterlage dienen. Der Duft des Kolorites (Taf. XVII) läßt sich aus der zarten, leichten und reichen Tuschbehandlung noch mehr empfinden als aus der Neresheimer Skizze. Zugleich zeigen diese Blätter, welch feinen Unterschied zwischen profanen und kirchlichen Aufgaben Knoller schon in der ersten Konzeption macht: Zeichnung und Modellierung sind hier graziöser; die Wolken wirken ätherischer, das Karnat hat mehr natürliche Rundung und Fülle — im Ganzen ist mehr Schmiegsamkeit und Lebenslust.

Wo Knoller einen farbigen Kuppelentwurf arbeitet, gibt er in den Ölskizzen stets nur den Ausschnitt, welcher in der Diagonalaufsicht gesehen werden kann. Besonders deutlich offenbart sich das bei den großen Bildern für Gries, Volders und Neresheim. Diese Skizzen sind alle verhältnismäßig weit durchgeführt in Farbe, Modellierung und Komposition; trotzdem erfahren sie bei der Ausführung mannigfache, mitunter wesentlich umgestaltende Änderungen, welche die umgebende Architektur bedingte: hier mußten die Bauformen schlanker werden; dort erforderte stark hereinfallendes Licht noch mehr Konzentration des Wesentlichen und eine leichtere Gruppierung des Einzelnen. Die Entwürfe für Neresheim lassen hierüber eingehende Studien zu [1]). Bei der Aufopferung Christi im Tempel ist der Raum, wie auch im Abendmahl und beim lehrenden Christus geschlossen gedacht, was dem Ganzen eine sichere Vornehmheit und Ruhe verleiht. Sobald der Künstler aber an Ort und Stelle unter dem Platz für seine Bilder die mächtigen Fensterbogen und in den hellen Schiffen die schlanken, blendendweißen Säulen ragen sieht, da konstruiert er anders. Nun schafft auch er, links und rechts von der Hauptszene, zwei weite Bogendurchsichten mit dem Blick in das Freie, aus dessen dunstiger Ferne Gestalten auftauchen. Die eigentliche Handlung erscheint damit gedrängter, die Nebenfiguren sind spielender und dekorativer verteilt. Verwandte Vorgänge beobachten

[1]) Alle 7 Skizzen befinden sich im fürstlichen Schlosse Taxis.

wir beim lehrenden Christus (Taf. XXXVII a); nur sind die Mittel der Lösung verschiedene. Hier läßt er die geplante Architektur bestehen, erhöht aber ihre Weiträumigkeit durch lustig gewundene Wolken, welche sich wie ein flatterndes Band durch die Halle winden. Engelsköpfchen, ausgelassene Putten und größere Genien umflattern es, schmücken und schließen damit die Szene wie mit einer frohbewegten Guirlande. Die Kuppel strebt dadurch noch mehr in die Höhe, die ganze Umgebung wird weiter und luftiger, die Säulen schlanker und zierlicher. Dem entsprechend tritt eine perspektivische Vertiefung des Bildgrundes ein, der auf den jetzt sitzenden Christus noch mehr die Blicke zieht als zuerst auf den Stehenden; die Pharisäer und Schriftgelehrten aber werden malerisch in Gruppen und Einzelfiguren aufgelöst. Starke Reflexe raffaelesker Komposition ragen gerade da herein. Man beachte den auf der Mitte der Stufe Sitzenden oder die Gestalten zwischen den Säulen! Das Abendmahl, dessen Milieu in der Skizze ein ganz einfaches Zimmer ist, worin der Lampenschein ein leuchtendes Halbdunkel bewirkt, erhält einen marmorglänzenden Festraum, der mit einem weiten Balkon in das Freie sich öffnet. Die Architektur schließt sich hier so organisch an die Wirklichkeit, daß man kaum den Übergang merkt. Man staunt über diese unglaublich leicht schaffende Phantasie, die mit raschem Blick und geschickter Hand so schnell in die geänderte Situation sich zu fassen vermag.

In die Freskoarbeit selbst führen und des Künstlers Aufzeichnungen ein[1]): zunächst ließ er die Mauer mit Mörtel bewerfen und zwar soweit er an dem Tage zu malen vorhatte. Wichtig war hiebei, daß die Schichte möglichst gleich werde. Der Mörtel durfte mit viel Steinchen vermischt sein; auch gab man Haare dazu, damit die nachfolgende Auflage fest halte. Dieser Anwurf durfte ganz verhärten. Dann wurden die Umrisse in der Größe des nun folgenden Originales auf Papier gezeichnet. War „die Sache zu groß", so wurde das Ganze mit Gitter versehen

[1]) cf. Anhang.

und der jeweils notwendige Teil herausgeschnitten. Hierauf wurde die schon beworfene Mauer mit einem dünnen Überzug versehen, der so fein als möglich aus altem Kalk und gewaschenen Flußsand zubereitet wurde. Es wurde nur soviel aufgetragen als ungefähr tagsüber bemalt werden sollte. Nach einer halben Stunde wird diese Schicht mit nassem Kalk befeuchtet. Größere Zeichnungen werden nun mit einem spitzen Eisen durch das Papier übertragen; bei kleineren Sachen ist es hinlänglich, wenn man mit Kohlenstaub durch ein Lümpchen die vorher mit Löcher versehene Zeichnung bestaubt. Jetzt geht das Malen an, jedoch ist zu merken, daß man nicht eher zu malen anfange, als bis man nicht leicht einen Finger darin drücken kann, sonst verschwinden die Farben dermaßen, daß man keinen Schimmer mehr davon erblickt. Sollte die Mauer zu rauh und grob sein, so breite man einen Bogen Papier darüber und klopft mit der Hand das Papier an, so wird die Mauer ganz glatt. Alle Farben jedoch, die man hiezu braucht, müssen kräftige Erdfarben sein, indem man die anderen als Berlinerblau, Kromgelb, Lacke und wie sie alle heißen, nicht brauchen kann; indem der Kalk mit seiner hitzigen Schärfe, schon vor dem malen sie gänzlich verzehren würde ....

Immer und überall offenbart sich das Bestreben, mit Hilfe von Licht und Farbe die architektonische Wirkung bis in luftige Himmelshöhen zu erweitern und zu steigern. Wo dies mit optischer Täuschung nicht möglich wird, muß eine Landschaftsszene, in die sich überirdischer Glanz herabsenkt, diese Vermittlung herbeiführen. So in der Auferstehung und Taufe Christi, wie in der Austreibung aus dem Tempel! Wie fein selbst die Details z. B. die Bewegung eines Armes berechnet sind, wie während der Arbeit neue bessere Möglichkeiten erstehen und verwendet werden, zeigt gerade die Skizze für die Auferstehung. Der Künstler heherrscht also deren perspektivische Umsetzung in den großen Kirchenraum mit spielender Leichtigkeit, so daß er selbst die Konzeption eines so riesigen Bildes wie der Neresheimer Hauptkuppel erst an Ort und Stelle vollendet. Deshalb konnte Knoller aber auch nicht immer

handwerksmäßig ununterbrochen bei der Arbeit bleiben; er war auf Inspirationen angewiesen. In Gries und Neresheim erzählt heute noch der Volksmund, daß der Maler oft Tage, ja Wochen scheinbar verbummelte, um bei guter Stimmung das Versäumte doppelt und dreifach einzuholen. Selbst in die Nacht hinein hat er dann gearbeitet. Auf einer solchen Promenade entstand der Ketzer im Grieser Bild, welcher in kühnster Verkürzung sich zu überschlagen scheint. Knoller sei damals plötzlich umgekehrt, nach der Kirche gerannt und hätte die Figur hingesetzt; tatsächlich fehlt sie auf der Skizze. Da der Meister seine Anregung auch in benachbarten Weinschänken holte, wurde man bisweilen ängstlich, wenn er von dort wieder auf sein Gerüst wanderte. Die wohlmeinenden Grieser Patres brachten zu größerer Sicherheit ein Geländer am Gerüste an; Knoller aber warf es in beleidigtem Mannesstolz in die Kirche hinab. Da man in Gries die Abstecher des Malers auch aus anderen Gründen möglichst beschränken wollte, kontrollierte man von Zeit zu Zeit seinen Eifer. Um den prüfenden Patres den Gang auf das Gerüste zu sparen, malte Knoller sich mit herabhängenden Füßen an das Kirchengewölbe, was seinen Zweck erfüllt haben soll. An dem Neresheimer Prälaten, der „mit Winkelmaß und Senkel“ auf den Gerüsten Herrn Sartori nachging und auch unseren Künstler nicht vergaß, übte dieser die kleine Bosheit, daß er den gestrengen Herrn in die Tempelaustreibung Christi versetzte, wo er als Pharisäer mit Monocle der Flucht der Händler zusieht.

Trotz mancher Zeit, welche das lustige Künstlerblut für seine Regenerierung oder Aneiferung bedurfte, hat Koller doch sehr vieles geschaffen. Nur eine großartige Sicherheit im Gebrauche aller Mittel konnte, auch bei ununterbrochener Arbeit, leisten, was er trotz mancher Zeitversäumnis vollbracht. „Man mußte oft staunen, wieviel dieser Mann binnen einem Tage, ja oft binnen einer Stunde gemacht hatte“ [1]). Es ist dies um so merkwürdiger, als die Einzelnheiten in Mengs Ge-

[1]) Ferd. Dip. 1104. S. 504.

nauigkeit und peinlicher Sorgfalt gearbeitet waren, mit vollständiger Vertreibung der Farben.

Die Schüler hatten bei Knoller nur wenig zu tun; Draperien da und dort, einige untergeordnete Figuren und vor allem die Ornamente waren ihr Anteil — daher auch die Gleichmäßigkeit der Arbeit in den größten Werken!

„Obwohl er nicht gewohnt war, mit seinen Kenntnissen oder Kunstprodukten groß zu thun, verkannte er weder sich, noch den Wert seiner Arbeiten; vielmehr wußte er jedes Stück genau zu beurteilen und zu schätzen“ [1]). Er besaß die nötige Selbstkritik, um auch in Neresheim noch manches zu finden, das zu verbessern wäre [2]). In diesem Ehrgefühl arbeitete er unablässig an sich und suchte zumal in Räumen, die ihn besonders ansprachen, Hervorragendes zu leisten.

2. Die Palastfresken.

Als Knoller 1765 nach Mailand kam, war dort ein ansehnlicher Kreis bedeutender Männer erstanden, welche auf den verschiedensten Gebieten des geistigen und wirtschaftlichen Lebens die Lombardei und zumal deren Hauptstadt zu neuer Blüte brachten. Konnte Parini noch 1760 in seinem „Giorno“ eine Satire auf die Untätigkeit des Adels schreiben, so beteiligte sich dieser von da ab immer mehr an den allgemeinen Aufgaben. Einzelne, wie Graf Verri, entfalteten einen großartigen sozial-politischen Eifer, der freilich oft andere Ziele hatte als die Festigung der österreichischen Macht; aber er kam doch dem Ganzen zu Gute. Beccaria ließ (1764) sein berühmtes Rechtsbuch „dei deliti et delle pene“ erscheinen. Parini wurde, als Gegengewicht gegen die Jesuiten, Professor der Beredsamkeit (1769) an der Brera und später (1774) Lehrer der Ästhetik „für die allgemeinen Grundsätze der schönen Künste“. Diese selbst wurden durch Errichtung einer Akademie in Mailand und Mantua gefördert; eine besondere Gesellschaft für Künste, Gewerbe und Ackerbau trat (1776) ins Leben. Eine eigene Münze wurde gegründet, für die Guillemard und Giac. Mercoli

[1]) Ferd. Dip. 1104 S. 503. [2]) l. c. S. 503.

arbeiteten. So rührte es sich auf allen Gebieten; immer und überall aber im Sinne der Aufklärung, für die man in Pavia sogar eine eigene theologische Fakultät errichtet hatte. Man wollte nach dem Vorgang der Enzyklopädisten mit dem Alten brechen. Selbst in der äußeren Erscheinung der Stadt kam dies Verlangen nach dem Neuen zum Ausdruck [1]): man legte die Bastionen nieder und schuf den Corso di porta Orientale mit dem schönen Giardino pubblico; die alten Straßen und Plätze erhielten Namen, neue wurden angelegt. Die Häuser versah man mit Nummern, die Wege mit Beleuchtung; Theater und öffentliche Brunnen entstanden. Die Privaten, namentlich der Adel, nahmen an diesem Erneuerungseifer regsten Anteil. Das dauerte selbst bis in die 80er Jahre hinein, wo Knoller an Zoller einmal schreibt: „Schönheit, Pracht und Herrlichkeit wirdt hier immer greßer“ [2]). Man merkte allenthalben den wachsenden Wohlstand und die steigende Lebenslust. — „Meilandt wird immer prechtiger; so theuer als es zu leben ist, so ist doch alles lustig und underhaltung genung“ [3]).

Der Architekt, welcher neben Polak und Cantoni die meisten und hervorragensten Bauten auszuführen hatte, war Gius. Piermarini, ein Schüler des Vanvitelli. War dieser der letzte große Künstler der italienischen Barocke, so neigte Piermarini, weniger genial und trockener, schon auf Grund seines geringeren Talentes dem Zeitgeschmack zu. Auch in der Baukunst war man jetzt mehr für das Nüchterne. Dadurch reussierte ein Baumeister, der möglichst ruhige, klare Formen brachte. Aber anstatt im Sinne eines Palladio zu schaffen, stellte Piermarini meist unförmliche Kästen her, deren Innenarchitektur eine unnatürliche Verbindung von Renaissance und Antike erfüllte. In diesem Sinne erstanden unter anderen die Residenz, die Paläste Belgiojoso und Greppi, wofür Giacondo Albertolli die Ornamente, Franchi die Statuen, Traballesi und Knoller die Bilder

---

[1]) Cantu C., L'Abate Parini. Milano 1854. p. 214.
[2]) Ferdinandeum 2037. Brief vom 16. Sept. 1786.
[3]) l. c. Brief vom 20. Januar 1789.

lieferten. Alle diese Arbeiten mußten natürlich auf des Gebäudes Stil Rücksicht nehmen: es kam der Klassizismus herauf.

Bezeichnend für den Geist der Zeit, d. h. für die Übermacht der Gelehrsamkeit ist es, daß man nicht bloß vom Ästhetik-Professor Parini sich antike Themata für die Fresken bestimmen ließ, sondern daß dieser sogar die ganze Komposition, ja den Ausdruck und Gestus angab. So finden wir im V. Band seiner gesammelten Werke [1]) auf 123 Seiten „Programmi di belle arti" und darunter „sogetti" für Malerei und Plastik. Knoller malte nach diesen Rezepten die Deckenbilder in der Mailänder Residenz, die Fresken bei Greppi und Belgiojoso.

So weit war man von den rein künstlerischen Prinzipien abgekommen; die Kunst trat im Dienst der Wissenschaft, Moral und allgemeinen Bildung als Lehrerin auf. Die Allegorien wurden immer beliebter und die Schaffenden selbst benutzten Werke, wie Winckelmanns „Versuch einer Allegorie" (1766). So hat z. B. Knoller daraus sicher seine Personifikation „Afrikas" (vgl. S. 57) in Gries geschöpft, die „Hoffnung" mit der Lilie (S. 68), die „Nacht" mit dem blauen Mantel (S. 72), die Zephire mit den Blumengewinden (S. 85) u. a. War der Künstler bei dieser Art von gelehrter Beeinflussung doch im Wesentlichen noch durchaus frei, so mußten die Aufgaben im Sinne Parinis geradezu lähmend wirken. Diese Empfindung überkommt uns deutlich im Palazzo reale; sie drückt auf uns bei Greppi und noch mehr in den Schöpfungen des Palazzo Belgiojoso. Vergleicht man damit die Kirchenfresken, so wirkt hier vieles, selbst im Besten wie gefesselt, wie vom Mehltau im zartesten geknickt. Dazu kommt das zeitgenössische antikisierende Ideal, für das Knoller schon durch Mengs empfänglich geworden. Das Malerische tritt mehr zurück, wirkt wenigstens verhalten.

Das erste Werk nach der Rückkehr aus Rom (1765) ist wohl der große Plafond im Hause Firmian: die „Aufnahme des Herkules in den Olymp". Die ungeheuere Fläche von nahezu 160 qm beschränkte Knoller durch ein mächtiges Geranke ba-

[1]) Opere di Gius. Parini da Franc. Reina. Milano. 1803.

rocker Gesims-Motive mit schweren Voluten, deren unterer Teil in Weiß gehalten ist und durch Blumengewinde belebt wird. Verlangte der Stil des Raumes auch derartige Formen, so brauchten sie doch nicht so schwulstig zu sein. Knoller hatte sein barockes Dekorationstalent in Rom eingebüßt und eine neue Gestaltung noch nicht gefunden. Eine Arbeit der Übergangsperiode ist denn auch der figürliche Teil, das eigentliche Thema. Rundung in den Armen und Beinen, überhaupt eine mehr plastische als malerische Modellierung des Körpers und das Bestreben, dem griechischen Schönheitstypus nahe zu kommen, charakterisiert diese Personen. Der Aufbau ist überfüllt und entbehrt des luftigen, teilweise großzügigen Arrangements, welches einzelne Schöpfungen vor dem zweiten Romaufenthalt auszeichnet. Eine ziemlich gelangweilte und langweilende Gesellschaft sitzt hier auf den Wolken umher. Das Milieu ist nicht allzu glaubwürdig: es wird einem nicht schwer, sich diese weißen und grauen Luftkissen hinwegzudenken, und wir haben dann die Vorstellungsszene in einem vornehmen Salon: in der Mitte empfängt Vater Zeus den Begnadigten und weist ihn Diana zu — ringsum posieren die Götter mit ihren Attributen, à la Maskenfest.

Ungefähr in dieselbe Zeit fällt sicherlich der Plafond — 5 m lang, $1\frac{1}{2}$ m breit — bei Greppi, wo Merkur zu den Musen kommt (Taf. XVIII). Diese erinnern sehr an Mengs Kolorit in der Villa Albani, sind aber weicher im Ton, nonchalanter in der Gruppierung und viel malerischer. Der lichte Wolkenraum ist besonders leicht und duftig gemacht, so daß Athene wie im Nebel verschwindet. An ihr vorüber eilt, beflügelten Schrittes, der Götterbote vier Musen zu. Das Motiv klingt an eine Parinivorlage im Schlosse zu Monza an. Merkur ist auch Symbol des Handels und der Beredsamkeit, welche mit den schönen Künsten sich zum Genusse des Lebens verbinden. Das Werk gehört in seiner graziösen Anlage und Durchführung gewiß zu den besten Leistungen der Zeit und vermag sich neben dem benachbarten Horentanz von Traballesi durchaus zu behaupten. Dieser, ein Florentiner, war Akademieprofessor in Mailand und

mit Knoller namentlich in der Residenz tätig. In ihm wirkt besonders Luca Giordano nach, dessen großartiger Plafond im Palazzo Riccardi zu Florenz uns vor Traballesis Werken mehr als einmal lebendig wird. In einschmeichelnd angenehmer Äußerlichkeit, die manchmal bis in das Süßliche geht, ist dieser unserem Knoller überlegen. Er besitzt oft eine blütenhafte Weichheit der Form und Farbe; aber der Inhalt wirkt vielfach gering und verflüchtigt. Traballesi verstand es aus den Überbleibseln guter Barockmalerei ein leidliches Tränklein zu brauen, das durch einige aromatische Ingredienzen über seine Mängel hinwegtäuscht. Knoller dagegen ist die reichere und mächtigere Natur, welche Gefahr läuft, steif und ledern, studiert zu werden, sobald sie dem Zeitgeschmack oder einengenden Vorschriften sich fügen muß.

Diesen Fall haben wir in der „Aufnahme des Ganymed“ — $2^1|_2$ m lang, $1^1|_2$ m breit —, welchen er bis in die Details nach Parini [1]) malte: auf einer Wolke thront Zeus, nach links die Hebe abweisend, unter sich den Liebling, der auf einem Adler mit einer Schale ihm zuschwebt. Kolorit und Figürliches, wie die ganze Komposition gleichen der Aufnahme des Herkules. In einer Zeit, wo wir Knollers herrlichste Kirchenbilder mit Bewunderung in uns aufnehmen, müssen wir in einzelnen Palastfresken mehr nach der Seite einer überaus feinen, aber durchweg überlegten, kühlen Koloristik als in der ganzen Anlage und Durchführung seine Kraft suchen. Es fehlt das Temperament und damit das pulsierende Leben. Anno 1771 vermählte sich Erzherzog Ferdinand mit M. Beatrice d'Este, und im selben Jahre bezogen sie noch die Residenz. Ob die Fresken erst später oder schon damals entstanden, darüber fehlt jeder Ausweis. Die Virtuosität ihrer Technik verweist sie in die beste Zeit des Meisters. — Die „Aurora intempestiva“ (Taf. XIX), wie Parini sie nannte [2]), ist als Bild für den Winterschlafsaal gedacht. Der Gott des Schlafes schlummert in der rechten Ecke

---

[1]) Opere di Gius. Parini. Bd. V. S. 101.

[2]) l. c. S. 49.

auf Wolken; neben ihm ist die Nymphe Pasitea eben erwacht. Sie schaut, die Augen mit der rechten Hand überschattend, den andern Arm unter den Schultern des Geliebten, nach der heranfliegenden Aurora. Putten halten einen durchsichtigen blauen Schleier, der mit Sternen besät ist. Dem Gespann der zwei vorwärts stürmenden Schimmel greift der Liebesgott in die Zügel; neben dem Wagen schweben Genien mit Fruchtkränzen und Vasen, aus denen Tau auf die Erde träufelt. Zwischen und hinter den Wolken, die kaum leichter und luftiger gemalt sein könnten, fallen mächtige langgezogene Lichtstreifen herab und zeigen ein im zartesten Duft verschwindendes zweites Liebespaar zur Linken des Ersten. Koloristisch ist die Arbeit, trotz ihrer gehaltenen, wohlabgewogenen Tönung, doch höchst reizvoll, zumal in den Lichteffekten. Denkt man dabei an G. Reni und Guercino, welche einen verwandten Vorwurf behandelt haben, und vergleicht damit Knollers beste Arbeiten in Mailand, so empfindet man Parini geradezu als ein Verhängnis für seine freie Entfaltung. Vieles steckt in seiner Schöpfung, was sich mit jenen Meistern messen kann und nur durch den Ästhetiker niedergehalten ist. Sublime Naturbeachtung — wie echt ist der Schlaf oder das etwas geblendete Schauen der Nymphe, das Aufbäumen der Pferde — einigt sich mit scheinbar müheloser Stilistik, deren Idealismus in den Formen ganz auf antike Einflüsse zurückgeht und mehr plastisch modelliert. Faltengebung, Wolken, Karnat, die ganze Zusammenstellung der Farben, wie die Figuren tragen ein durchaus persönliches Gepräge, welches mit den Kuppelfresken in den Kirchen äußerlich verwandt ist. Während aber dort das Kolorit mehr sonnig und weithin leuchtend wirkt, erscheint es hier mehr gedämpft. Der Geschmack der Zeit für edle Linie und vornehm ruhige Bewegung tritt in diesen profanen Werken mehr in den Vordergrund. Noch empfindlicher lastet Parinis Rezept auf dem nächsten Bild: „Verklärung des Jason“ [1]). Es wurde unter der trockenen Phantasie Parinis, fast zum „lebenden Bild“ und die

[1]) Opere di Gius. Parini. l. c. S. 77.

malerische Darstellung nahezu ganz in das Plastische hinübergedrängt. In der Mitte kniet der Held, sehnsüchtig zur Unsterblichkeit aufblickend, die von einem Wolkensitz sich zu ihm herabneigt. Zwischen beiden, etwas erhöht, sieht man die Siegesgöttin Jason krönen; in der linken Ecke schweben Genien mit den Waffen, unter dem Beseligten einer mit dessen Schild; vor ihnen fliegt als Tubabläserin die Fama. Man kann die Qualitäten der „Aurora“ auch in diesen tadellos gezeichneten und freundlich gemalten Gestalten anerkennen, muß aber bedauern, daß sich der Künstler vom Gelehrten ganz zu einer akademisch gestellten Apotheose verleiten ließ, die bei hübschen Details als Ganzes ziemlich kalt läßt.

Ungleich lebendiger und echter gibt sich Knoller, wo er freier ist, im Palazzo Firmian. Da werden seine Farben in der zierlichen Rokokoumgebung leuchtender und stärker; alles ist koloristisch mehr zusammengehalten und empfunden (Taf. XX). Ein weitbauchiges Oval zeigt uns in einer Aureole, deren Strahlen wie die aufgehende Sonne überall hinleuchten — warm und voll — eine sitzende nackte Frauengestalt. Den linken Arm auf einem weißen Gewand aufstützend hält sie in der Hand einen Ölzweig, indes die Rechte graziös nach einem Buche ausgestreckt ist, das eine hoheitsvolle weibliche Gestalt ihr huldigend reicht. Zu deren Füßen ruhen zwei weitere Frauen von weichen, großen Formen in mächtigen Bauschgewändern. Die eine — mit einer Taube — erhebt wie mahnend den Finger; die zweite scheint sich auch an die Wolkenkönigin zu wenden. Die ganze Szene bezieht sich wohl auf eine der damals beliebten Humanitätsideen; vielleicht ist sie auch eine Anspielung auf die Werke des Beccaria, welcher an Firmian einen warmen Freund hatte. Der weibliche Körper erscheint hier in enger Anlehnung an die Wirklichkeit malerisch breit, weich und durchaus lebendig. Es sind nicht schön gemeiselte Figuren, die abkonterfeit werden, sondern Wesen von Fleisch und Blut, die ein idealer Hauch umweht; edle Personifikationen hoher Ideen. Der derbgesunden Art von früher ist hier entsagt; es wird mehr eine Huldigung an die weibliche Schönheit, im Sinne

eines vornehmen Kultus geboten. Das weiße Gewand der mittleren Figur, das rote der rechten und das satt blaue der linken geben einen festlich sonoren Klang, welcher mit dem gelb der Glorie und den vollen Wolken zu einer sonnigen Harmonie sich verbindet.

Der Höhepunkt aller Knoller'schen Malkunst und eine eminente Leistung im absoluten Sinne ist die „Aurora“ im anstoßenden Zimmer (Taf. XXI a u. b). Eine jauchzende Frühlingsfahrt über Wolkenhügel, unter dem Jubel der ausgelassensten Putti, jagt an uns vorüber. Die tollen Kerlchen können sich gar nicht genug tun vor Lustigkeit: sie umarmen und necken sich, streuen Blumen und gießen Tau auf die Erde, treiben die Pferde an und fliegen wie Flaumfedern hierhin und dorthin. Die Aurora streut Rosen von ihrem Gefährte, das blühweise Rosse dahin tragen. Voraus fliegt der Morgenstern. Das heiterste Rokoko französischer Leichtigkeit ist vor uns ausgegossen. Wenn man nicht an Details der Füße, an einzelnen Gestalten Knoller erkennen würde, möchte man die Arbeit ihm absprechen. Das Kolorit ist wie die sammetne Schale eines Pfirsich, mehr darüber gestreut als aufgetragen. Man wird an keinen Geringeren als an Boucher gemahnt. Auch in den dunklen Partien der entfliehenden Nachtgeister, welche einen dichten Mantel um sich hüllen, bleibt die Farbe warm, voll und leuchtend, während sie in den helleren Teilen geradezu strahlt. Die Umrahmung, wie die ganze Dekoration, ist Rokoko mit hellgrünen Muscheln und blumenüberfüllten Vasen. Knoller wollte offenbar hier zeigen, wie sehr er geistig und materiell die Situation beherrsche. Etwas ähnlich Hervorragendes hat er in keinem Kirchenfresko erreicht. Sein Metier war eine heitere Kunst oder die dramatisch bewegte Leidenschaft; der gemessene Ernst religiöser Darstellungen macht dem Künstler zwar keine Schwierigkeit, zumal nicht im Fresko, wo er sich in Dutzend Nebensachen auf seine Weise gehen lassen kann — aber er ist hierin nur in großen Schöpfungen mit stark dekorativer Gesamtwirkung bedeutend. In kleinerer Fläche leistet er mit Hilfe der weiblichen Schönheit im Weltlichen ungleich besseres. Er

macht hiefür auch einen sehr feinen Unterschied in seiner Arbeitsart. Vortrag und Formbildung gehen hier andere Wege, die sich allerdings mehr empfinden als schildern lassen: es ist ungefähr, wie weltliche und geistliche Freudigkeit, wie ein profaner Festzug und eine Prozession. Fehlt in den Kirchenbildern, zumal in der Ruhe, die Hingabe des Gemütes in etwas, merkt man gleichsam ihre josephinistische Athmosphäre, so wirken die Fresken der Paläste — wo keine schulmeisternde Laienhand quasi den Karton spannte, die freie Künstlergesprächigkeit, der es im Genusse schöner Sinnlichkeit wohl wird. In deren Dienst weis Knoller auch die Stoffe geschickt zu drapieren, so daß die Körperformen zur vollen Geltung kommen. Man fühlt ordentlich, wie ihm die Modellierung eines weiblichen Aktes Vergnügen bereitet; wie er sich an den muskulösen, sehnigen, knorrigen Geistern der Finsternis auffrischt.

Das Fresko des nächsten Saales: „Die Geschichte enthüllt die Wahrheit“ [1]) (Taf. XXII) — 8·50 m lang, 5·20 m breit — entzückt wieder durch die schönlinige Hauptfigur. Es ist dieselbe Frau, die wir als Eva in Ettal und im Münchener Bürgersaal finden — aber mit welchem Unterschied! Ohne die Sinnlichkeit zu kitzeln, werden doch alle Reize des Weibes vor uns entfaltet und durch das knitterige, rauschende des Seidenvorhanges wie die schwere, herabfallende Kleidung der Nebenfigur noch erhöht. Die goldenen Strahlen der Sonne von oben, die rauhen, braunen Nachtgesellen unten geben eine weitere Folie, um das Karnat noch blendender heraustreten zu lassen. Die Wolken sind wie kosende Luftwellen, gleichsam das einzig geeignete Lager für diese weichen empfindlichen Formen. Der Plafond im Stiegenhaus des Palazzo Vigoni — vielleicht die Vermählung des Neptun mit Proserpina darstellend — ist eine derbe Arbeit Knollers, die wohl vor seinen zweiten Aufenthalt in Rom fällt. Sie verdient keine weitere Würdigung und soll nur der Vollständigkeit wegen hier genannt sein.

---

[1]) Viel wahrscheinlicher als diese Deutung des Com. Vigoni scheint mir wieder ein Aufklärungsmotiv vorzuliegen.

Der Hofmaler im besten Sinn äußert sich in diesen Fresken des Palastes Firmian: ein offener Sinn für elegante Bewegung und feine Lebensart, für heiteren Lebensgenuß und begeisterte Huldigung an die Schönheit der Frauen. Ein anakreontisches Behagen am Dasein verbindet sich mit männlicher Reife des Urteils und innerer Ruhe, welche das „ne quid nimis“ als erste Weisheit übt. Das ist neben den schon genannten Anklängen vielleicht der einzige antikisierende Einschlag in Knollers Kunst auch da, wo er sich selbst überlassen bleibt. Was er dadurch an naiver Unbefangenheit verliert, gewinnt er an abgeklärter Form.

Wo mehr historische Vorgänge zu gestalten sind, zeigt sich wieder des Künstlers Vorliebe für Pracht und Pomp, welcher aber im Gegensatz zu den weiträumigen Kirchenhallen im kleineren Palastraum sich dem Tafelbild nähert, dieses freilich durch die Leuchtkraft des Fresko weit übertreffend. Leider klingen in das herrliche Werk des Palazzo Belgiojoso schon der immer stärker werdende Klassizismus und — Parini herein, der wiederum bis in die Einzelnheiten diktiert [1]):

Alberico der Große wird von Minerva (Taf. XXIII) zum Tempel der Unsterblichkeit geführt und setzt bereits den rechten Fuß auf eine Wolke, die wie ein natürlicher Treppenansatz von dem Felsen, wo er steht, nach der Höhe zieht. Über ihm die Fama mit der Trompete und die ihn krönende Gloria, deren, wie Straußenfedern wogende, langstielige Astern zart gekräuselt erscheinen. Nun folgt ein stattliches Weib, die Forza, mit Keule. „Bella, musculosa, e nuda giovane con lunghissimi capegli biondi e sparsi“ schildert sie der Dichter und Programmatiker. Sie wendet sich den vier Generälen Paolo Orsino, Braccio, Sforza und Paolo Savello zu, um ihnen den Helden Alberico als Vorbild darzustellen. Dazwischen sind Soldaten mit wehenden Fahnen, Feldzeichen und Waffen; in der linken Ecke lehnt Italia und weist auf eine Tafel, wornach sie von den Fremden befreit wurde. Zu ihren Füßen halten Putten

[1]) Opere di Parini I, c. S. 107 sq.

Blumen und zersprengte Ketten. — Man muß sich billig wundern, wie Knoller hier eine immerhin noch künstlerische Komposition fertig brachte, bei der vor allem der Wechsel des Nackten mit den Rüstungen, das Neben- und Ineinander weiblicher Figuren unter bepanzerten Soldaten sehr wirkungsvoll herauskommt. Der Glanz der Rüstung, namentlich in Alberico, schimmert im Schein des überirdischen Lichtes, dem alle Bewegung zueilt. Die Luft ist, wie bei allen Verklärungsbildern dieser Zeit, Knoller besonders geglückt. Die Generäle sind Charakterköpfe und wirken als Portraits. Koloristisch ragen einzelne Details durch ihre frische, große Behandlung hervor, die aber aus dem Rahmen des Ganzen sich nicht hinausdrängen; so das Purpur der großen Fahne, der leuchtende Leib der „Forza", der Panzer der Athene. Links davon schwebt in einem Medaillon eine Frauengestalt mit goldener Nike (Taf. XXXVIII a), von Putten umgeben, den Fuß auf einer weißseidenen Fahne, welche das bunte Hauswappen zeigt: der „Ruhm der Belgiojoso"! Die sorgsamste Ausführung läßt die Gestalt wie eine farbige, fein zisilierte Statue erscheinen, die in den durchsichtigen leichten Falten des schleierartigen Untergewandes und dem rotgefütterten Goldbrokat-Mantel zum malerischen zurückkehrt. Ganz ähnliches gilt von dem rechten Seitenstücke der „Anciferung".

Diese Arbeit muß in Mailand großes Aufsehen erregt haben; denn es bildete sich eine eigene Gesellschaft, welche die drei Bilder von dem berühmten Carlo Dom. Gius. Mellini in Paris stechen lassen wollte. Es erschien ein Prospekt [1]), der innerhalb zwei Jahren die Blätter gegen 40 Lire versprach und zur Subskription einlud. Knoller schickte diese Anpreisung an verschiedene Bekannte zur Propaganda. Ob der Plan zur Ausführung kam, weiß ich nicht; wie ich auch von anderen Stichen nach Knoller nur eine zweite Arbeit von Mercori [2]) finden konnte.

Im nächsten Saal, der 1782 noch nicht fertig war, da Knoller in den Briefen aus dieser Zeit nur von dem erstge-

[1]) Arch. Gries.

[2]) Componimenti in morte del conte Gius. M. Imbonat (Milano 1769).

nannten spricht, findet sich eine Szene aus dem „befreiten Jerusalem“. — Auch diese Illustration mußte nach Parini [1]) durchgeführt werden: Ubaldo und Carlo finden den Helden Rinaldo in den Zaubergärten Armida's (Taf. XXIV) und suchen ihn zur Rückkehr zu bewegen. Ringsum sind geschäftige Frauen tätig, aromatische Düfte, Blumen und allerlei Schmuck zu bringen; in den Bäumen kosen die Tauben, Amoretten tummeln sich in kindlicher Lust, und gegen die aufgehende Sonne sieht man zwei Nymphen, die mit ihren Reizen den Rinaldo aufs neue verlocken wollen. Die Landschaft ist besonders in dem taufrischen Gras und im breiten Baumschlag vorzüglich. In Rinaldo ist die Wirkung des sich Verweichlichens, das ihn schon fast zum Weibe macht, gut ausgedrückt. Im Ganzen aber überwiegt der Illustrationscharakter! Und wie könnte dies auch anders sein, wenn Parini sogar den „sprechenden Papagei“ vorschreibt und für alles, was er nicht ausgetipfelt hat „ad eccitare et arricare la fantasia del Pittore“ [2]) auch noch die Lektüre des 15. und 16. Gesanges von Tasso anempfiehlt.

Im Palazzo Greppi, wo der gleiche Parini seine langweiligen Allegorien bis in die Reliefmotive durchsetzte, haben wir noch ein Werk Knollers, das wohl in die zweite Hälfte der 80er Jahre gehört: „Die Weisheit verschmäht nicht die Freuden des Lebens, sondern genießt sie mit Vorsicht, Delikatesse und Maß [3]), Hier ist bereits alles hart geworden, wie versteinert; die Wolken sind Sandbänke und die Personen erscheinen wie mumifiziert. Athene kost einen Cupido und schaut zugleich nach Bacchus. Neben ihr sitzt eine weibliche Figur in einer Art Bademantel und macht eine linkische Bewegung zu schmachtendem Gesicht. Unter der Hauptgruppe befindet sich Bacchus mit dem Thyrsos und Tigerfell. Gegen den untersten Teil des Ovals kutschiert ein männlicher Genius mit einem lustig pfeifenden Kollegen.

---

[1]) Opere di G. Parini. l. c. S. 107 sq.
[2]) Opere di G. Parini. l. c. S. 109 sq.
[3]) Opere di G. Parini l. c. S. 91 sq.

Der ganze Raum ist überfüllt und macht den Eindruck der Theaterregie, woran auch der Puttenkranz in der Höhe nichts ändern kann. Es ist schade um die farbigen Reize der Einzelnheiten, die aber auch scharf, spröd und glasig herauskommen. Besonders unangenehm offenbart sich dies in den Akten, vor allem in jenem der Liebesgöttin. Es überkommt einem bei dieser Verbindung Parini-Knoller das unangenehme Gefühl, als sehe man eine Kreuzspinne eine lustig tanzende Mücke allmählich in ihr graues Netz einweben; nach einiger Zeit hängt ein ausgesaugter, trockener Fliegenleib in dem Gespinst: Knoller vermag sich der Umarmung des Klassizismus, der immer mächtiger wird, nicht mehr zu entziehen; am allerwenigsten, wo dieser mit der pedantischen Sicherheit des Ästhetikprofessor Parini an ihn herantritt. So scheiden wir von dem frohen, flotten Barockmaler mit einem Gefühl der Wehmut. Wir haben hier eines der traurigsten und warnendsten Beispiele, wie verderblich die Ästhetik wirkt, wenn sie aus ihrer dienenden und geleitenden Stellung die Herrschergewalt sich anmaßt.

Bis anfangs der achtziger Jahre bewahrte Knoller in der Hauptsache noch seinen persönlichen Stil. War dieser auch, je nach den gestellten Aufgaben oder Einflüssen mit den klassizistischen Elementen der Zeit hier und dort durchsetzt, im Wesentlichen triumphierte er über diese in lebendiger Frische. Um die Mitte der 80er Jahre aber vollzieht er die bewußte Schwenkung ins Lager der damaligen Moderne. Nun gibt es keine Rücksicht mehr für den zu dekorierenden Raum; das Empireornament hat seine Herrschaft angetreten. Der Auftrag in Ettal wird in diesem Sinne erledigt. Das gleichzeitige Fresko im Prunksaale des Taxis-Palastes zu Innsbruck läßt uns nichts mehr von der legeren Art im Palazzo Firmian-Vigoni erkennen. Die Skizze [1]) (Taf. XXV) ist als Ganzes noch durchaus malerisch angelegt; die Gestalten aber und ihr Ausdruck zeigen schon ganz die kühlen Geberden des Klassizismus.

[1]) Ferdinandeum Nr. 263.

Ein zweites Bild des gleichen Vorwurfes ist offenbar die Kopie [1]) nach dem vollendeten Werk: es weist dessen klare, aber nüchterne Tönung auf. Die Komposition ist in zwei Hälften geteilt: auf der Erde Paris mit seinen Schafen; vor ihm Venus mit dem Apfel, hinter ihr Eros und die Grazien — man denkt an die Venus von Canova. — Nach rückwärts, zur Rechten des königlichen Hirtenjünglings, steht die verschmähte Athene. Über dieser Szene fährt Juno nach dem Olymp. Ihr goldener Wagen wird von Pfauen gezogen, hinter ihr schwebt Eris mit der Brandfackel. Zu oberst thront Zeus, dem Hermes den Ausgang des Parisurteil meldet. Aus den Wolken blasen Putten Unheil auf den Trojaner.

Was Knoller früher so meisterlich verstanden: aus duftiger Wolkenwelt Ströme von Licht ausgehen zu lassen, die perspektivische Vertiefung des Raumes und damit seine Erweiterung; die fast vignettenhafte Verbindung der himmlischen Vorgänge mit jenen auf der Erde — das alles vermissen wir hier. Es ist, als ob alle Reminiszenzen an die Barocke dem Künstler verloren gegangen wären. Er macht einfach zwei Stockwerke aus der Szene. Die obere Gruppe drückt auf die untere; alles wird schwerfälliger und gleichgültiger. Was die Skizze noch an Lichteffekten und Steigerungsmöglichkeiten enthält, ist bei der Ausführung vollständig abgestreift. Das Beste ist immerhin noch die frische, wenn auch kühle Farbe und die Landschaft, welche breit und groß wirkt. Knoller arbeitete an dem Werke vom ca. 15. September 1785 bis Mitte Januar 1786, was bei den kurzen Tagen des Herbstes und Winters und der sorgfältigen Durchführung gewiß eine sehr tüchtige Leistung bedeutet. Außerdem schmückte er — unter wahrscheinlicher Mithilfe von Altmutter — den Saal mit 12 Puttenreliefs in grau, welche sich von der grünen Hauptfläche günstig abheben. An den beiden Längswänden schneiden drei Zwickel in die Hohlkehle ein; sie sind an ihrer Spitze mit Goldguirlanden verbunden. In den Feldern dieser, wie der Zwickel an der Breit-

[1]) ibid. Nr. 264.

seite, sitzen Amoretten, welche die vier Jahreszeiten, Künste und Wissenschaften symbolisieren. In der Mitte befindet sich das Portrait des Grafen und der Gräfin. Wie eine ziemlich trockene Gipsornamentik wirkt diese Pseudoplastik. Hat die Dekoration der Barocke dem Bild Tiefe und Konzentration gegeben, so zerfällt es jetzt; auch besteht kein rechter Zusammenhang mehr zwischen dem Bild und seiner Umgebung. Das Gefühl des Organischen ist ziemlich verloren gegangen, selbst nach der rein malerischen Seite; denn die grauen, blaßgrünen und violetten Töne der Wand und ihrer Füllungen gehen mit den Farben des Plafonds nicht zu einem Akkord zusammen. Schließlich war es nur konsequent, wenn Appiani auf den an sich verschrobenen und geschmacklosen Gedanken kam, auf eine Decke im Palazzo Greppi eine ganze Göttergesellschaft grau in grau zu malen — so daß man die Empfindung hat, es sei eine Statuensammlung über unserem Haupte angebracht, die jeden Augenblick herunterzufallen droht.

Günstiger, wenigstens im Sinne der Dekoration, repräsentiert sich der neue Stil Knollers einige Jahre später (eine genaue Datierung ist Mangels aller Anhaltspunkte nicht möglich) in dem Saal der Villa Gerstburg zu Bozen. Das hervorragende Dekorationstalent des Künstlers hatte sich inzwischen in die moderne Art ganz eingelebt und verstand es nun einen durchaus harmonischen, wenn auch nüchternen Raum zu schaffen, dessen Plafondbild aber auch nicht zur Umgebung steht. Den Glanzpunkt bilden die zwei Landschaften an den Längswänden: der „Morgen“ und „Abend“ (Taf. XXVI u. XXVII). Diese beiden Schöpfungen stehen weit über den verwandten Arbeiten Annesi's in der Villa Albani zu Rom. Sie kommen den besten Claude Lorrain's nahe, von denen sie die ideale Auffassung bei größerer Naturwahrheit haben. Die sonnige Heiterkeit und lichte Ruhe einer arkadischen Gegend breitet sich vor uns aus. Ein feiner goldener Luftton durchdringt alles; tief tauchen die Wolken darin ein. Gegen den fernen Horizont verschwimmen Himmel und Erde wie im Äther. Es herrscht eine reine, hohe Seligkeit allüberall; strahlend in jugendlicher

Helle am Morgen; ruhig, gewichtig und beschaulich ernst am Abend. Der Baumschlag, das plätschernde Wasser, das leichtgewellte Hügelland, die Lichtquelle in der Mitte, gegen die Tiefe zu sich verlierend, in Breite und Höhe wachsend — das alles zeigt Claude Lorrain's Art, doch keine blinde Nachahmung dieses Meisters. Es ist sein Stil, aber kerniger, pastoser — dem Fresko entsprechend. Es scheint, als ob Knoller die noch einmal lebendig gewordenen Barockreminiszenzen und Lieblingseffekte in diesen Arbeiten ausklingen lassen und verklären wollte; andererseits tragen sie den Stempel klassizistischer Reife und Klarheit. Vor diesen Meisterarbeiten kann man Knoller's oft gerühmte Wertschätzung als Landschafter begreifen. Vermochten wir aus den Staffagen mancher Bilder gelegentlich seine Begabung hiefür zu erkennen, einen rechten Begriff von seinem landschaftlichen Können gewinnen wir erst hier. Eine intime Kenntnis der Natur spricht aus allen Details, die mit hingebender Liebe enthusiastisch gemacht sind; alle Einzelnheiten beherrscht ein großer idealistischer Zug. Die beiden Bilder sind auf das blaßgrün, gelb und blau mit violet, den Grundfarben des Raumes und der Dekoration, gestimmt; aber so, daß sich deren stärkste Akkorde in ihnen gleichsam krystallisieren. Der Saal erhält dadurch Leben, Licht und Wärme; die Nüchternheit des Ganzen wird belebt und bereichert; zugleich gewinnt der Plafond dadurch eine günstige Folie. Dort ist wiederum der Einzug der „Aurora“ (Taf. XXVIII) geschildert, vor der die Nacht in ihrem dunklen Mantel entflieht. Putten und Genien streuen Blumen, gießen Tau aus und umgaukeln in munterem Spiel, wie Schmetterlinge, den Wagen der Göttin.

Vergleicht man dies Werk mit dem Vorwurf in der Mailänder Residenz, oder gar im Palazzo Firmian, so merkt man augenblicklich, welche Erstarrung über Knoller gekommen. Das Innenleben, welches schon im Parisurteil empfindlich zurücktrat, so daß aus dem dankbaren Motiv fast eine langweilige Allegorie geworden, erscheint hier noch mehr eingetrocknet. Nur einige aus der lustigen Schar der Amoretten und Genien

haben noch Temperament; von den meisten glaubt man nicht, daß sie überhaupt fliegen können. Wie Holzfiguren von sorgfältiger Arbeit wirken sie; deshalb ist auch das Karnat zum Anstrich geworden. Die Formen sind wie gedrechselt, die Gesichter schematisch und leer. Geradezu lächerlich, wie Wiegenpferde hopsen diese Schimmel durch die Luft! — Wieweit ist Knoller von der Natur abgekommen!

Ungleich sympathischer muten die Puttenreliefs an, welche durchaus Plastik sein wollen. Freilich haben sie nichts mehr von Knollers früheren Schöpfungen derart! Diese waren fleischig weiche, mollige Kerlchen voll Leben und Luftigkeit. Jetzt sind es Seitenstücke zur damaligen Plastik, welche ihre nüchterne Arbeit mit der Antike in Beziehung brachte, die sie ungenügend verstand. Man könnte diese Dekorationen Knollers als anatomische Mustervorlagen für junge Bildhauer benützen; für Maler fehlt ihnen der Reiz des flotten Striches und des improvisierenden Schmuckes. Sie sind zu penibel gemacht. Wenn sie trotzdem als Teilarbeit im ganzen Raum gut wirken und die Fläche wirklich nach Art einer Plastik unterbrechen, so haben sie dies noch als letzte angenehme Eigenschaft aus des Meisters Glanzzeit, wo er ganze Figuren, ja Gruppen derart wie lebendig gewordene Plastik erscheinen ließ. In der Zeit des Klassizismus konnte er seine Bravour nur mehr in Reliefimitationen zeigen. Über den vier Türen befindet sich je ein Fries tanzender Horen; daneben Apollo und Athene, Hermes und Artemis in Lebensgröße, etwas überschlanke Statuen; darüber die Portrait-Medaillons des Herrn v. Gumer und Knollers mit ihren Gattinnen. An den Stichkappen hängen Guirlanden, welche in gelb gehalten sind. Dies paßte besser zu dem matten Gesamtton, als glanzloses Gold. Zwischen den Landschaften und der Türfassung laufen lange Streifen mit Lorbeerblüten hin.

So war Knoller da gelandet, wohin er seines Schiffes Kiel unter Mengs gestellt hatte!

V. Kapitel.

Knoller als Tafelmaler.

1. Kirchenbilder.

Mit den großen Freskanten des 18. Jahrhunderts — Tiepolo ausgenommen, der aber auch nicht immer und überall die breite Pinsel- und große Linienführung seines hl. Fidelis (Parma) erreichte — teilt Knoller die Eigentümlichkeit, daß er im Tafelbild mehr abfällt. Dessen kleinerer Raum und peniblere Arbeitsart hemmen den großen Zug und die malerische Freiheit, welche das Fresko fordert und fördert. Knoller ist deshalb auch da am bedeutendsten, wo er — wie in den Aposteln der Himmelfahrt Mariae — eine dramatisch bewegte Szene voll Pathos in überlebensgroßen Gestalten geben kann. In den meisten seiner Ölbilder klingen die klassizistischen Elemente stark an, was vor allem auf die Einwirkung des R. Mengs zu setzen ist. In den späteren Schöpfungen entspricht dieser Stil dem Zeitgeschmack. Sind die uns bekannten profanen Bilder Knollers fast alle im Sinne und in der Art des Mengs gearbeitet, so tritt dessen Einfluß in den Altarblättern mehr zurück, ist aber immer noch deutlich genug. Nebenher geht die Nachahmung italienischer Meister. So kommt es, daß der Tod des hl. Joseph in Assisi (1764) genau dieselben Qualitäten aufweist, wie jener in Niederndorf (1799). Der „hl. Karl Borromäus teilt die hl. Kommunion an die Pestkranken aus“ (Volders 1769) ist in den nämlich kühlen Farben gehalten, wie der Tod des hl. Augustin (Gries 1777, überarbeitet 1803). Die „Himmelfahrt Christi“ (Gries 1798) kommt als starke Anlehnung an Mengs Himmelfahrt in Dresden dieser sehr nahe, während die „Anbetung der hl. Könige“ (Gries 1796) infolge anderer Einflüsse ein koloristisch verschiedenes Gepräge aufweist. Die „hl. Familie“ in Ettal (1789), welche die „Kunstdenkmale Bayerns“ [1]) als eine „hochbedeutende und reizvolle Ar-

[1]) Vergl. S. 65.

beit“ bezeichnen, erinnert ebenso wie eine Heiligengruppe um das Jesuskind, in der Servitenkirche zu Innsbruck, an die schönsten Mengs. Die Geburt Christi in Meran (1793) und Gries (1795) schließen sich ganz Correggio an.

Aus diesen letzteren Parallelen ergibt sich, daß Knoller gerade in den 90er Jahren, für die man wiederholt das Beginnen seiner klassizistischen Periode ansetzte, auch noch andere Vorbilder hat, die er aber klassizistisch verarbeitet. Seine charakteristische Eigentümlichkeit im Ölbild ist ein Eklektizismus, welcher nur wenig mit persönlichen Elementen gemischt ist. Hatte Knoller in seiner besten Freskozeit einen individuellen Stil, so vermissen wir dergleichen in den Tafelbildern vollständig, mit Ausnahme einzelner schon genannter Partien in ihnen. Am stärksten schlägt Mengs vor, der sich hier und dort in Correggio's Licht, Tizian's Farben oder Guercino's und A. Carracci's Männergestalten hüllt. Viel eher könnte man hier als bei seinen Fresken von einem Einfluß der Bolognesen auf Knoller reden; aber nicht wegen des Kolorites, wie P. Siegfried [1]) meint, sondern wegen einer gewissen Ähnlichkeit in der Charakteristik und Komposition. Diese liegt jedoch nur im gleichen Prinzip der Bolognesen und Mengsschule. Deren Haupt spendete den Carracci, Guercino u. a. eben deshalb ziemlich hohes Lob [2]).

Bei den mythologischen Tafelbildern des Palazzo Firmian-Vigoni mischt sich in Mengs kühle Farbe und klare Form mitunter noch der süßlila, silberige Ton Trogers, wie er z. B. in dessen Altarblättern zu Welsberg (im Pustertal) vorherrscht. Auch liebt Knoller bei den männlichen Körpern noch das braunrote Karnat, das in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Tafelbildern viel gebraucht wurde. Im Wesentlichen und bei den meisten Arbeiten zeigt sich aber die Sorgfalt seines zweiten Lehrers, dessen akademische Glattmalerei und antike

[1]) Das Wirken des Malers Martin Knoller. H. T. S. 13.
[2]) A. R. Mengs Schriften 1. Bd. S. 239 ff. u. S. 296 ff.

Gestalten in den kirchlichen Schöpfungen meist kühl, steif und wenig innerlich wirken.

„Der hl. Karl Borromäus teilt an die Pestkranken die hl. Kommunion aus“ (Volders), ein Bild, das in Mailand gelegentlich einer Ausstellung um viel höheren Preis gekauft worden wäre, ist eine nach Mengs Rezept vorzüglich geratene Arbeit. Man muß die hoch entwickelte Form anerkennen, kann die meisterhafte Anatomie bewundern, darf der wohlerwogenen Komposition sein Lob nicht versagen — und dennoch läßt uns das Werk kalt. Es ist eben mehr mit dem Verstand, als mit dem Herzen gemalt. Etwas lebendiger und gemütvoller, aber beeinträchtigt durch eine fahle Steinfarbe, wirkt der hl. Erasmus (1772) in Steinach.

Von den 80er Jaren an wird Knoller's Kolorit weicher, glänzender und duftiger, teilweise erhält es selbst Kraft und Wucht. Die Himmelfahrt Mariae in Ettal (1786) und Meran (1788) (Taf. XXIX), der hl. Sebastian (1783) zu Steinach, die hl. Julitta in Tramin (1789), die hl. Familie mit Heiligen in der Servitenkirche zu Innsbruck wirken dadurch frischer und wärmer. Besonders gilt das für die Skizzen, selbst wenn sie später zu Bildern abgerundet werden; so ist z. B. jene [1]) des hl. Sebastian in Steinach und vor allem die hl. Familie [2]) (Taf. XXX) für Ettal voller in Ton und überhaupt malerischer empfunden. Im Original aber überwiegt hier wie meist die Linie. Bezeichnend dafür ist das Urteil des kgl. bayer. Hofbildhauers und Akademieprofessors Roman Boos über die heil. Familie zu Ettal. Er sagte: „Dies Werk übertreffe alles in der Gründlichkeit und Vollkommenheit, was man in der anatomischen und akademischen Zeichnung und ihren richtigen Mensuren, in der schönsten Proportion bis auf den mindesten und unbedeutendsten Teil sehen könne. Er habe in seinem Leben nie etwas so vollkommenes an Zeichnung gefunden. Mit mehrmaliger schärfster und kritischster Untersuchung in allen Teilen

[1]) Galerie d. k. k. Akademie in Wien.

[2]) Im Besitze des H. Fabrikanten L. Lang-Innsbruck.

habe er nicht den geringsten Fehler entdecken können. Das Kolorit sei er nicht vermögend zu beurteilen, da er kein Mahler, ihm scheine es aber ebenso vollkommen und ganz Natur zu sein“ [1]).

Eines der schönsten Werke dieser Art ist die „Steinigung des hl. Stephanus“ zu Niederndorf (1798) (Taf. XXXI). Besonders ergreifend in seiner beginnenden Verklärung ist der Heilige, dessen rote Dalmatika über der weißen Albe, eine breite, tonige Farbenwelle in das Bild bringt. Die Zeichnung ist überaus edel, auch in dem Henker, welcher den Stein auf den Heiligen wirft, indes er einen Fuß auf dessen Schenkel stemmt und mit der Rechten ihn an der Brust packt. Der Gegensatz christlicher Ergebung und roher Leidenschaft ist zu rührendem Ausdruck gebracht. Malerisch verteilt sich die Umgebung der Soldaten und Zuschauer in der duftigen Landschaft. Markiger noch sind die Apostel in der dortigen Himmelfahrt Mariae (1799).

Knoller hat dies Thema außer hier und im Münchener Bürgersaal auch in Ettal und Meran behandelt, stets unter Aufwand seines ganzen Könnens und mit immer neuer Kombination. Das Beste bieten jedesmal die Apostel, welche um das Grab versammelt sind, während Maria sich zu den Wolken erhebt. Die Gruppierung des Ganzen wie die Gliederung im Einzelnen ist jeweils verschieden. Wohl erscheinen die gleichen Typen, aber in wechselndem Ausdruck, in anderer Stellung und Gebärde. Ich möchte dies nur an Johannes und Maria erläutern: in Niederndorf lehnt der Apostel selig verzückt mit gefalteten Händen an dem Sarkophag — seine Seele fliegt mit Maria gen Himmel. Im Münchener Bild taumelt er wie vom Blitz geblendet zurück, weil die seligste Jungfrau sich plötzlich erhoben hat. In Ettal stützt er den rechten Arm auf, die linke Hand überschattet die Augen — es ist mehr der Ausdruck kindlicher Neugierde; Johannes ist hier auch sehr jugendlich. In Meran sitzt er als gereifter Mann an den Stufen des Grabes, faltet die Hände über das Knie und scheint im Aufwärtsblicken

[1]) Neue Miscell. II. Stck. S. 228/29.

zu beten. Unter den übrigen Aposteln finden sich geradezu monumentale Gestalten, Männer von Kraft und Kern, aus dem Volk und für das Volk. Die ganze Macht Knoller'scher Dramatik offenbart sich in ihnen; gar manche dürften sich mit den Gestalten von Tizians „Assunta" messen. Eine ähnliche Leichtigkeit in der Erfindung weist Maria auf! Hier fliegt sie auf einer Wolke sitzend empor, dort scheint sie selbst aufwärts zu eilen; bald hält sie die Hände gefaltet und will anbetend in ihre Herrlichkeit einziehen, bald breitet sie die Arme jubelnd, sehnsüchtig nach ihrem Sohne aus. Unerschöpflich ist der ehemalige Kuppelmaler natürlich in seinen Gruppen großer und kleiner Engel. Nicht immer ist das Verhältnis der oberen und unteren Szene gleich gut getroffen. In den Engeln wie in Maria wird die klassizistische Linienführung öfters überwiegend, so daß wir meist eine Zwitterempfindung haben zwischen der Hingabe an die natürliche Großzügigkeit der pathetischen Apostel und die ausgeklügelte Korrektheit der überirdischen Gestalten.

Zu seinen hervorragenderen Schöpfungen im Tafelbild gehören die sechs mächtigen Altarblätter in Gries. Ich vermag ihnen aber keine allzu große Begeisterung entgegen zu bringen. Knoller selbst schätzte sie sehr hoch und schrieb an den Abt: „Euer gnaden derfen sich riehmen, daß Sie die besten werckhe von mir besizen"[1]). Er war mit dem Stift anno 1781 in Streit geraten wegen eines bestellten „Tod des hl. Josephs", der infolge Ablebens des Abtes und der großen Geldnot vom Konvent nicht angenommen werden wollte. Man hatte verschiedene Einwendungen. Es entstand eine lange Korrespondenz, die schließlich damit endigte, daß Knoller von dem Preis zu 100 Dukaten 13 Stück abgehandelt wurden; als er an den 87 Dukaten auch noch Kursverluste erlitt, ging ihm die lang erprobte Geduld aus. Er hatte den Preis in Rücksicht auf die in Gries empfangenen Wohltaten ohnehin nur auf 500 fl. gesetzt[2]); auch glaubte er „stets recht freundschaftlich und dankh-

[1]) Arch. Gries. Nr. 61. — anno 1802.

[2]) Arch. Gries. Br. 8. 9. 10.

bar mit dem hochwürdigen Stift umzugehen“ [1]). Immer hatte er höflich geschrieben — und nun dies Resultat! Da versah er den Quittungsbrief [2]) mit der gepfefferten Bemerkung: „So niedertrechtig und schmuzig bin ich doch zeitlebens noch nirgends tractiert worden.“

Alles Markten und Unnoble empfand er wie eine persönliche Beleidigung. Seine Rechtlichkeit und Geradheit empörte sich über jedes scheinbare oder wirkliche Unrecht. Als in Neresheim der von ihm empfohlene Stukkator Sartori sich als unfähiger Arbeiter und unsauberer Charakter offenbarte, war Knoller hierüber ganz unglücklich und schrieb sofort an den Abt: „Ich bin sehr geriehret und hete mir wohl Ehender meinen todt einfahlen lassen, als daß Sartori eine solche Impostur im Staude zu machen wehre . . . wie ist mir so leidt, daß ich disen Mensehen hab vorgeschlagen, aleine wer hete glauben sollen, daß eine solche boßheit in desen Körper steekhte. Nicht umbsonsten sieht der Mensch so elendig aus, ein Mann, der etwas weis oder kan und ehrlich und anständig zu leben weis, hat keine Zeit und braucht auch keinen prozeß zu fiehren. ich habe in meiner lebenszeit sehr vielle und große werekhe gemaeht in versehiedenen lendern, aber bis dahero habe ich noch nicht den geringsten widrigen Wortweehsel zu machen gehabt“ [3]).

Erst im Jahre 1791 wurden die Beziehungen zwischen ihm und Gries wieder aufgenommen. Wahrscheinlich hatte Knoller auf seiner Fahrt nach Wien in Bozen zugekehrt und war durch den Bürgermeister Gumer, den gemeinsamen Freund des Künstlers und Abtes, die Versöhnung geschehen. Die Aufträge wurden aber erst 1795 gegeben. Knoller hatte zuerst die „Geburt Christi“ und „Anbetung der Könige“ anzufertigen. Als diese beiden Werke 1797 eintrafen, wurde die „Auferstehung“ und „Himmelfahrt“ bestellt, welche 1798 und 1799 entstanden. Darauf folgten 1800 und 1801 das „letzte Abendmahl“ und das

---

[1]) Arch. Gries. Br. 12. [2]) Br. 21. Ebenda.
[3]) Thurn u. Tax. Arch. Vol. V. 24. Mai 1789.

„Pfingstfest“. Für jedes Blatt erhielt Knoller 500 fl. und am Schluß der Arbeit öfters ein ansehnliches Douceur. Der Preis war außerordentlich billig; denn Knoller erhielt in Mailand für ein Blatt das zwanzigfache. Die Akademie hatte jedes Stück auf 2000 Dukaten geschätzt und Knoller meinte in dem schon zitierten Brief: „Des versichere ich Euer gnaden, wan sie dise bildter hier oder durch ganz Italien von einem Profesor häten mahlen laßen, minder als achthundert dukaten heten sie keines bekomen und sodaun würden sie auch zwischen den werkhen und Ihren freindt Knoller, den sie so wenig schezen, (er war gereizt, daß der Prälat, der selbst in Geldnöten war, auch von dem stark ermäßigten Honorar noch etwas abhandeln wollte) einen unterscheidt gefunden haben.“

Auch die ausgeführten Skizzen, welche ihm pro Stück für 60 Dukaten in Mailand bezahlt worden wären, gibt er dem Prälaten viel billiger: weillen er weiß, daß dessen Stift „mit gemelden gar nicht versehen ist, welches doch der größte Ruhm Jedes orths ist.“

Im Jahre 1803 malte er das Portrait des Abtes in Öl auf die Wand und eine Pieta für den Betchor, sowie sein Selbstportrait. Alle diese Arbeiten sind ungleichmäßig und offenbaren Knollers ganze Eklektik im Tafelbild. Man kann durchaus nicht davon reden[1]), daß sich erst jetzt bei ihm der Klassizismus geltend mache. Knoller hatte diesen Stil als Ölmaler nie überwunden; er tritt nur nicht immer gleich stark hervor. Manchmal wird er auch durch die Nachahmung des Correggio (Geburt Christi) oder Tizians (hl. drei Könige) in einem frischeren und wärmeren Kolorit verdeckt. Die Formgebung gravitiert aber auch in solchen Werken nach dem Klassizismus. Vor allem wird die Lebendigkeit des Ausdrucks eine beschränkte; die Empfindung ist meist nur angedeutet, so z. B. hält in dem gleichzeitigen Tod des heil. Josef (Niederndorf) Maria genau nach Winckelmann's Rezept die Hände im Schooß, „zum Zeichen

[1]) P. Siegfried. II. Teil. S. 11 u. Prof. Semper, Wanderungen u. Kunststudien in Tirol. S. 191.

der Trauer". Die Formen verhärten sich in fast allen Arbeiten; sie werden wie gedreht — man hat zumeist den Eindruck sogenannter „lebender Bilder". Die individuelle Bewegung geht nahezu ganz verloren; die Leute werden steif, ihren Gesten mangelt der Stempel wahren Lebens. Wir haben vorwiegend Theaterwesen vor uns, die sich in den Schranken einer sorgfältig bemessenen Bewegungsfreiheit halten. Die Nachempfindung großer Meister wird schließlich fast zur Nachahmung. Correggios „Nacht", die Knoller aus dem großen Dresdener Galeriewerke des Augsburger Stechers Kilian kannte, wird ihm für sein „Nachtstück" der Geburt Christi in Meran (1793) (Taf. XXXII) und Gries (1795) stark vorbildlich.

Wohl ist in beiden Fällen die Komposition von Knoller erfunden, allein was ihm die Hauptsache war, „das Nachtstück", das wird vollständig Correggio abgesehen. Auch der hl. Johannes in Steinach (Taf. XXXIII) beruht in seinen Lichteffekten vollständig auf dessen Vorbild. Die „Himmelfahrt Christi" (Taf. XXXIV), in der P. Siegfried findet, daß „sich bereits Einflüsse der römischen Schule nachweisen lassen", ist, wie schon erwähnt, eine ähnliche Reminiszenz an Mengs Dresdener Himmelfahrt, mit der sie die hölzerne Unbeholfenheit des schwebenden Christus und die ziemlich äußerliche Apostelschar, wie die „klassisch edle", d. h. langweilige Haltung, Mariens teilt. — Die Franzosen haben das Werk sehr bewundert[1]). In der „Anbetung der Könige" klingt im Mantel des vorderen Weisen wie im Prunk der beiden Anderen Tizian nach. Joseph macht die offenbarste Verlegenheitspose.

„Pfingsten", das in Mailand von den ersten Professoren hochgeschätzt[2]) worden, ist in seinen Lichtwirkungen recht gut. Noch mehr gilt dies vom „Abendmahl", für das der Künstler einen etwas dunkleren Platz wünschte, damit es in seinen Halbtönen mehr zur Geltung komme. Hier mischt sich das Licht des Lusters mit dem überirdischen Glanz, welcher von Christus

---

[1]) Arch. Gries. Br. 43.
[2]) Arch. Gries. Br. 53.

ausgeht und mildert dadurch die Konturen. Das Seitenstück in Meran ist noch wärmer und glänzender im Ton. Die „Auferstehung", deren herkulische Soldateska an gute Zeiten des Meisters gemahnt, hat in Christus wie im Ganzen zuviel Härte und Nüchternheit; es fällt vollständig ab, wenn man an Neresheim denkt. Doch ist deren erster Entwurf [1]) mit einer geradezu impressionistischen Kraft und Lebendigkeit hingesetzt. Wie von einer platzenden Bombe fährt scharfes, elementar sich nach allen Seiten drängendes Licht von dem Auferstandenen in die ganze Umgebung.

Knoller hat an diese Schöpfungen seine beste Kraft gesetzt; sie wurden auch von seiner Zeit dementsprechend gewürdigt. Wir wissen heute, daß sie meist Kompilationen sind, die ein stark klassizistischer Hauch umweht. Das hohe Alter des Künstlers war wohl nicht ohne Einfluß hiebei. Die Modulationsfähigkeit der reifen Mannesjahre tritt zurück; der Akademiker überwiegt den schöpferischen Künstler.

Ein überaus köstliches Werk aus dem Jahre 1800 besitzt Herr Stadtpfarrkooperator Ettl in Innsbruck: eine hl. Familie (Taf. XXXV). Es ist das weitaus zarteste, was ich von Knollerschen Staffelcibildern gesehen. Ideale Schönheit der Formen und Farbe einigen sich hier zu einem stillen, erhebenden Andachtsbild, in dem vor allem das holdselige Jesuskind unser ganzes Herz gewinnt. Dessen vom Schlummer leicht gerötete Wangen, wie überhaupt das weiche, volle Karnat, zeigen eine seltene Naturwahrheit; der Ausdruck des Schlafes ist rührend.

2. Knoller als Portraitmaler.

Viel glücklicher bebaute Knoller ein anderes Feld der Öltechnik: das Portrait. Der Maler-Dictionaire von P. Siret, der sonst nicht viel über unseren Meister zu berichten weiß, nennt ihn ausdrücklich: „Bon peintre des portraits" [2]). Zeigt

[1]) Im Besitz des H. Direktor Menghin in Meran.

[2]) Siret, Dictionaire historique etc. Paris. 1883. S. 506.

es die Hochschätzung seiner Person, daß er oft das eigene Bildnis malen mußte — es sind uns jetzt noch deren vier erhalten [1]) — so sind ihm auch die ersten Zeitgenossen [2]) gesessen: Mengs malte er wiederholt, ebenso dessen Schwager und Schüler Maron, den Bildhauer Franchi, Knollers späteren Kollegen an der Akademie, Battoni, Piermarini u. A. Er malte die Aristokratie von Mailand, österreichische Fürsten und Staatsmänner sowie zahlreiche Private in Italien und Österreich. Eine Grieser-Überlieferung erzählt: Knoller sei bei Geldverlegenheit immer nach der Schweiz gegangen und habe dort portraitiert. Es läßt sich aber vorläufig nur ein solcher Fall sicher erweisen. Die Portraits brachten Knoller in stets neue Verbindung mit der Natur und dadurch mit dem Leben. Es wirken deshalb auch alle Bildnisse, welche aus dem unmittelbaren Kontakt mit dem Original entstanden, frisch, wahr und kräftig. Wohl klingt das Ideal einer konventionellen Schönheitsmalerei — wie sie die Zeit liebte — in manchen Portraits an, namentlich in denjenigen, welche bloß nach einer Zeichnung gefertigt wurden, wie z. B. Propst Nagele. Wie hoch aber Knoller trotz aller klassizistischen Neigungen oder Anpassung über den Zeitgenossen stand, zeigt vielleicht nichts deutlicher als sein Bildnis des Dichters Parini. Fumagalli sagt darüber mit Recht: „Questo è forse il piu importante dei ritratti del Parini“ [3]). Es hält sich ja nicht frei von der Glätte einer etwas trockenen Idealisierung; dennoch zeigt es uns durchaus eine Persönlichkeit in ihrer individuellen Eigenart. Die Appiani, Albertolli, Baillo, Morcean u. a. haben aus diesem Dichter eine klassizistische Idealfigur von mehr oder weniger Steifheit konstruiert. Die künstlerische Kraft und Unmittelbarkeit Knollers hat sich bis zuletzt gegen den Klassizismus gewehrt. Deshalb packt ihn bei den Portraits immer wieder das Leben und verdrängt die Theorie. Das gilt selbst noch für sein Greisenalter. Besonders

[1]) In Gries, Mailand, Innsbruck; von anderen wissen wir auf Grund literarischer Notizen.

[2]) Cf. Brera in Mailand und Ferdinandeum zu Innsbruck.

[3]) Albo Pariniano, Iconografia di Gius. Parini. Bergamo 1899. S. 11.

markant hiefür ist sein Selbst-Portrait (Taf. I) aus dem Jahre 1803, in der Mailänder Brera. Sogar Stoffliches, wie die Behandlung des Pelzes und der Krause, wirkt breit und leger. Das Ferdinandeum hat dazu eine gute Variante und ebenso die Grieser Sakristei. Dieses letztere Exemplar, das allerdings fast schwarz geworden ist, zeigt die malerisch besten Qualitäten. Ja diese sind so groß in ihrer pastosen, breiten Vortragsweise, daß aus diesem Grunde Zweifel[1]) an seiner Echtheit möglich wären. Die fast improvisierte Arbeit erklärt sich aus dem anfänglichen Zweifel des Künstlers, ob er nicht ein für die Florentiner Meistergalerie bestelltes Selbstportrait, das aus einem uns unbekannten Grunde nicht dahin gelangte, nach Gries stiften solle. Da er aber hiefür offenbar einen Käufer fand — es ist sicher das nämliche, welches heute im Ferdinandeum hängt (wofür die Jahreszahl 1801 spricht), so fertigte er für Gries schnell das jetzt noch dort befindliche. Die etwas fahle Farbe entspricht in dekorativer Art dem Marmorrahmen und der Wand. Damit, und vielleicht aus Verwendung von Asphalt, erklärt sich die in seinen sonstigen Portraits unbekannte Tönung und starke Nachdunkelung. Während das in Gries befindliche Portrait des Abtes Nagele, das der Künstler nach einer Zeichnung in Mailand anfertigte, unwillkürlich den stilisierenden Zug der Zeit erhielt, als wenn es ein Historienbild wäre, ist das frühere Bild des Gleichen als Kommendeabt von Stams ein feines Stück von durchaus lebendiger Auffassung. Der Ausblick auf die Klostergebäude, der schwere Vorhang neben dem Fenster, wie die Zierraten des Stuhles und besonders das Filigran des Prälatenkreuzes sind köstlich. Eine geradezu glänzende Schöpfung bedeutet Graf Josef Sebastian Thurn und Taxis von Innsbruck (Taf. XXXVII, b). Mit verblüffender Schärfe ist dessen Kopf virtuos wiedergegeben. Die klaren, durchschauenden Augen, der feine Mund mit der eingezogenen Oberlippe, welche zahnlosen alten Leuten oft so charakteristisch markante Züge gibt, wie

[1]) Aber nicht, weil es weniger gut gemalt, wie P. Siegfried meint. I. Teil, S. 18/19.

die ganze Haltung des Mannes sind „sprechend“. Prickelnd sind die Krause und das Sammetjaquet mit Weste in ihren Brokatornamenten hingesetzt. Die Dame des Hauses gibt sich in ihrem vornehmen aristokratischen Timbre ein wenig kühl, ja suffisant; was von der Schalkhaftigkeit, die dem Herrn Grafen aus den Äuglein blitzt und in den Mundwinkeln sitzt, scharf absticht. Graf Heister (Ferdinandeum Nr. 267) ist sehr flott und natürlich dargestellt; die Behandlung des Stoffes wirkt nobel und frei. Die männliche Kraft tut einem hier wohl, gegenüber der süßlichen Glätte und Zahmheit einer Ang. Kauffmann.

Als die Arbeiten in Mailand spärlicher wurden, empfahl der Statthalter Wilczek Knoller nach Wien. Dort hatte er im Fürsten Kaunitz, für den er schon früher Verschiedenes gearbeitet, einen sehr warmen Gönner gefunden, welcher ihn bei Hof, bei den Behörden und in den Kreisen des Adels bekannt machte. Knoller erhielt nun verschiedene Kaiserportraits für Mailand und Mantua, für Kaunitz und Private in Auftrag. Dazu kamen jene des Fürsten Esterhazy für die ungarische Nobelgarde, des Fürsten Öttingen, des Schauspielers Lange als Herzog Leopold im Kampfe und vieler anderer, von denen ich nur das weniger gute Portrait des Malers Rosa (Hofmuseum) und zwei Kaiserbildnisse, Leopold II. und Franz II. im Wiener Rathaus identifizieren konnte. Diese letztere Bestellung verdankte er auch der besonderen Empfehlung des Grafen Kaunitz. Bezeichnend für den allegorischen Zeitgeschmack war, daß Kaunitz der Wiener Rathaus-Deputation, welche wegen der Attribute für die Darstellung der Monarchen bei ihm anfragte, sagte: „Lassen Sie ihn (Leopold II.) nur im großen spanischen Mantel und in spanischer Kleidung malen, Krone und Szepter neben ihm auf dem Tisch; denn er liebte mehr die Pracht und das Zeremoniell als sein Vorgänger.“ Bei Franz I. meinte er: „Lassen Sie den neuen Herrn in Marschallsuniform und im Panzer malen, mit einem Heere im Hintergrund und rotem blutigem Himmel, denn der Kaiser wird langwierige, blutige Kriege

führen müssen“ etc. [1]). Knoller liebte übrigens selbst auch symbolische Andeutungen im Portrait; so malte er in jenes der Fürstin Wallerstein: „Einen Genius so unter einen Vorhang schwebet, eine Rose in der Hand, worauf eine Farfalla sizet, mit der anderen Hand in die Ferne zeiget, allwo die Zeit bei einer Tumba sizet und den Namen der Durchlauchtigen seligen Fürstin dahin schreibet“ [2]).

Über das Bildnis Leopold II. urteilte der damalige Wiener Hofmaler und Akademiedirektor Füger zu Ahorner [3]): „Nach Knollers Arbeit wage ich mich an kein Portrait des Kaisers mehr.“ In der Tat ist es in jeder Beziehung eine eminente Leistung, die auch auf der historischen Ausstellung [4]) der k. k. Akademie in Wien hohes Lob gefunden als „Meisterstück von anerkanntem Ruf.“ Kolorit und Charakterisierung sind überaus lebendig. Ernst und Milde verschmelzen wundersam; und es treten über dieser Harmonie die glänzend gemalten Details des roten Kaisermantels wie der dunklen, schweren Goldstoffe diskret in den Hintergrund. Bei Franz I. herrscht tiefer Ernst vor; die Landschaft mit dem Kriegsvolk ist außerordentlich duftig gemalt. Beides sind Repräsentationsstücke im großartigsten Stil und zieren heute noch ihren Aufstellungsraum in würdiger Weise.

Von Pastellbildern, deren Technik unser Meister sicher von Mengs erlernte, welcher hierin Virtuos war, kenne ich nur eines: das Portrait des Grafen Cassian Ignaz Enzenberg, Gouverneur von Tirol (Taf. XXXVI) [5]). Es ist ungemein sicher hingesetzt und koloristisch dadurch reizvoll, daß das rötliche Gesicht gut zum sammetnen gleichfarbigen Rock gestimmt erscheint. Die Modellierung ist bei aller Bestimmtheit der Form weich, ja flaumig. Dessen Sohn, Franz Joseph, der verdienstvolle Gerichtspräsident

---

[1]) Archiv f. Geographie, Historie etc. Wien. 1810. Märzheft.

[2]) Archiv Wallerstein. Brief v. 31. Dez. 1776 an Chamot.

[3]) Ferd. Dip. 1104. S. 490.

[4]) Histor. Ausstellg. 1877. S. 123.

[5]) Im Besitz der gräfl. Enzenberg'schen Familie in Schwaz, der ich auch die photographische Aufnahme verdanke.

in Klagenfurt, wurde von Knoller in Öl gemalt; das Bild befindet sich auf Schloß Tratzberg.

Am 9. September 1791 wurde Knoller Ehrenmitglied der Wiener Akademie[1]), zu welchem Zweck er einen „hl. Sebastian“[2]) einschickte.

Von den Landschaften, die Knoller nach seiner eigenen Aussage in großer Anzahl zu Wien malte[3]), vermochte ich nur eine aus dem Jahre 1795 im dortigen Hofmuseum ausfindig zu machen. Der Künstler hat diese selbst geschildert: „Das ist die funzion wie der Kaiser den ersten Grundstein legt. Es wirdt eingangs ein ganzes rindt gebraten, es sind bis zweyhundert Figuren auf dem Bildt“[4]). — Es stellt die Gründung eines Concordiatempels im Laxenburger-Parke dar und ist eine durchaus nüchterne, steife Arbeit ohne allen besonderen Reiz oder Vorzug.

In der Wiener Gesellschaft war Knoller besonders von Baron von Swieten, einem bekannten Mäzen, und Baron Sperges hochgeschätzt; zwei angesehene Männer, für deren Galerie er vieles malte. So dankbar ergeben er seinen Bestellern und Förderern war, so wenig angenehm zeigte er sich von deren Besuchen zur Unzeit berührt. Er konnte dann auch gegen hohe Herrn ungemütlich werden. Als Fürst Gallitzin ihn einmal beehrte, wie Knoller gerade in eifrigem Gespräch mit dem Gewährsmann dieses Erlebnisses begriffen war, schickte er diesen nicht fort, sondern sagte zum Fürsten: „Ew. Durchlaucht verzeihen, wenn ich fortmale; ich habe gerade Laune dazu und darf meine Farben nicht vertrocknen lassen“. Als dann der Besuch alles besah und belobte, meinte der Meister: „Über alles dieses wird Füger wohl das richtigste Urteil fällen“[5]) — worauf Gallitzin sich empfahl. Knoller aber war wieder bei bestem Humor.

---

[1]) Arch. di Trento. l. c.

[2]) Wiener Akademie Matricul. S. 147. Gallerie Nr. 133.

[3]) Arch. di Stato Milano. 12. März 1792.

[4]) Gries. Arch. Nr. 32.

[5]) Ferd. Dip. 1104. S. 491.

VI. Kapitel.

Knoller als Lehrer und Akademieprofessor.

Knoller hinterließ keinen Schüler, in dem die Art des Meisters weitergelebt hätte. Schöpf[1]), der begabteste von allen, aber auch nur ein Talent zweiten Ranges, ist mehr Kolorist. Seine Farbe wirkt blühender, flaumiger, aber auch süßlicher und zerfahrener als bei Knoller. In den Fresken zu Stams zerflattert fast alles. Dazu kommt als störendes Element seine meist recht vernachlässigte Zeichnung. Knoller, bei dem er circa 9 Jahre lebte, hat ihn hochgeschätzt und ihm als Zeichen seines besonderen Vertrauens bisweilen eine einzelne Figur in seinen Bildern ganz überlassen. Er suchte ihn auch sonst zu fördern und gab ihm manchen guten Rat, wie er sich etwas ersparen könne; aber umsonst. Schöpf ging hierin seine eigenen Wege; es waren weder gute noch glückliche[2]). Bis 1800 korrespondierte Knoller mit ihm. Erst als Schöpf gar nicht mehr reagierte, zog sich Knoller verdrossen von ihm zurück. Er war 8 Jahre in Rom kaiserlicher Pensionär und hat dort von Mengs mehr angenommen als von seinem ersten Lehrer. Altmutter, unter dessen Fresken zu Niederndorf die Komposition des Abendmahles stark an Knoller anklingt, war vielleicht dessen zweitbedeutendster Zögling, ohne von ihm sonderlich viel Vorteilhaftes aufzuweisen. Die sonst noch auftauchenden Namen haben sich später nie besonders hervorgetan. Dies lag nicht an Knoller, sondern an ihrer geringeren Begabung.

Ohne daß dieser eine eigentliche Schule errichtet hätte, eilten ihm doch von überall Lehrlinge zu, die er in seiner gut-

---

[1]) Jos. Schöpf, geb. zu Telfs 1745, gest. zu Innsbruck 1822, hat seinen ganzen Studienapparat dem Kloster Stams hinterlassen, wo er auch sonst am besten zu studieren ist.

[2]) Ferd. Bibl. 2037. Br. Knollers an Zoller. Nr. 99. 14. Juli 1802.

mütigen Art willig annahm und auch materiell versorgte. Er verlangte keinerlei Lehrgeld, ja zahlte manchem Studienreisen und nahm sie auf den eigenen Fahrten mit. Die schlimmen Erfahrungen, die er aber oft machen mußte, ließen ihn mit seiner Freigebigkeit allmählich sparsamer werden. „Immer war er gegen Leute, die Lust zur Malerei hatten, dienstfertig, höflich und besonders gefällig.“ Ein solcher Schüler beschreibt [1]) uns seine Art des Unterrichtes: „Er sieht vor allem darauf, daß sie die Richtigkeit der Zeichnung und gründliche Verbindung des Muskelwerkes von der Anatomie des menschlichen Körpers lernen; hierin führt er sie mit Sanftmut und Liebe, oder wenn ers nötig findet, mit Schärfe an. Jeden seiner Schüler leitet er zu einer strengen Prüfung von seiner gemachten Arbeit an und läßt ihn von Stück zu Stück Rechenschaft über jede angebrachte Muskel in seiner Zeichnung ablegen, so daß es zuweilen manchem schwer fällt, vor seinem Anführer zu erscheinen; indem er sichs gefallen lassen muß, gutes Lob oder ernsthaften Zuspruch davon zu tragen.“ „Er nimmt jeden auf, ohne Rücksicht, von wem er ihm recommandiert worden sey: doch hat er sehr gern, wenn ein solcher zuvor bey einem anderen Mahler etwas Unterricht genossen hat.“ — Wenn ihrer mehrere beisammen sind, gibt er „um ihren Wetteifer, Fleiß und Geschicklichkeit noch mehr anzufeuern, eine Preisaufgabe.“ Also war es am 8. September 1785 zu Ettal, „wo in einer Versammlung hoher und niedriger Kenner der 1. Preis zuerkannt wurde dem Herrn Johannes Keek von Innsbruck; der zweite Xaveri Schmid von Dischingen, der dritte Thomas Dialer von Reite aus Tirol. Alle übrigen, als Franz Leb von Praz aus Vorderösterreich, Karl Salb aus Stockach in Tirol, Martin Fuchs von Inspruck, Frz. Merz von Bogen aus Baiern, Seb. Jaud aus dem Achenthal zeigen von der Meisterhand, die sie geleitet hatte“ [2]). — Außerdem wird bei anderer Gelegenheit noch als Schüler erwähnt Jos. Bergler aus Passau. Es waren

[1]) Neue Misc. II. Stck. 224|225.
[2]) Neue Misc. l. c. S. 249.

also vorzugsweise Tiroler und Bayern, welche bei Knoller lernten. Keck ist jedenfalls jener Joh. Michael Keck, welcher als dessen besonderer Schüler und Nachfolger des Schöpf im Jahre 1776 zu Knoller kam. Er wurde an diesen durch den erwähnten k. k. Gubernialrat Grafen Enzenberg empfohlen, für den Knoller verschiedenes arbeitete. Von ihm aus zog er nach Rom, wo er sieben Jahre lang ein Stipendium genoß. Es war dies sicher ein Erfolg des Knoller'schen Unterrichtes wie auch bei Bergler[1]), welcher 1778 den ersten goldenen Preis auf dem Capitolium in Rom „zur Freude seines Lehrers" erhielt.

In Volders lernen wir als Gehilfen noch Gius. Cereda und Mathias Ruef kennen. Dieser mußte damals die väterliche Post in Volders übernehmen, scheint sich aber wieder losgemacht zu haben. Wir finden ihn 1775 in Neresheim, mit dem „Ornamentenmaler de Medicis." Von ihm wird besonders das Portrait seines Bruders, Pfarrers in Kolsaß, erwähnt.

Daß Knoller auch in Mailand „Eleven" hatte, wissen wir aus der Biographie Firmians[2]). Dort wird erzählt, daß der mit dem Grafen befreundete Bischof Peter Vigilius von Trient „gli i più bravi fra i suoi Trentini" an Knoller zur Ausbildung schickte. Unter diesen war auch ein gewisser Francesco Ant. Pomarolli.

Knoller selbst schreibt am 17. Oktober von Wien[3]) aus an den Statthalter Wilczek: „Euere Exzellenz haben hinlängliche broben Einiger von mir gebildeten schiellern, also könnte ich in underricht der Jugent villen Nutzen schafen." Trotzdem hatte er in seiner Meisterzeit kein Verlangen, Akademieprofessor zu werden. Erst als seine Finanzen ins Schwanken gerieten und die Einnahmen in Mailand sich verringerten, suchte er eine staatliche Lehrstelle. Kaunitz wirkte in diesem Sinne tatkräftigst bei der Mailänder Regierung. Nachdem er schon am 15. November 1790 Wilczek geschrieben, daß er Knoller

[1]) Neue Misc. II. St. S. 226.
[2]) Vita e regg. di Conte Firmian. Trento. Tom. III.
[3]) Archivio di Stato Milano. 17. Okt. 1791.

nicht bloß als Maler, sondern auch als Charakter achte und hochschätze, schildert er in einem eigenen Schreiben [1]) vom 1. September 1791 Knoller noch ausführlicher: „Le ottime di lui qualità morali, come l'onestà dè costumi, prudenza nella conversazione ed instancabile attività nel travaglio, non ostante l'avanzata sua eta!"

Trotz dieser Empfehlung und des Wohlwollens, welches man in Mailand für den Maler hegte, bedurfte es doch längerer Zeit, bis die Ernennung sich vollzog. Traballesi hatte nur 15 Schüler; es bestand also kein Bedürfnis für eine zweite Lehrkraft. Auch die Mittel mußten erst beschafft werden. Nebenbei gab man Knoller zu verstehen, er hätte sich eben anno 1775 bewerben sollen; aber damals war es diesem wohl lieber und rentabler, wenn er ungehindert seinen Aufträgen nachgehen konnte.

Am 3. September 1793 wurde er endlich mit einem Gehalt von 1500 Lire zum Professor ernannt; 1796 erhielt er die Erhöhung auf 2600 Lire und war damit seinen Kollegen gleichgestellt. Ganz die gleichen Vorteile wie sie hatte er aber immer noch nicht. So bittet er [2]) noch 1799 die Regierung um ein entsprechendes Atelier für sich und seine Schüler, sowie um die obligate Dienstwohnung resp. eine Entschädigung, — was abgewiesen wurde.

Trotzdem versah er sein Amt unverdrossen weiter bis 1803, wo er sich „wegen beständiger Krankheit und zitternden Händen" pensionieren ließ. Er erhielt als Zeichen der Wertschätzung und Anerkennung seiner „guten und langen Dienste" eine erhöhte Pension von 3000 Lire, der er sich allerdings nicht lange mehr erfreute.

---

[1]) Archivio di Stato Milano. 17. Okt. 1791.

[2]) Arch. civ. di Milano 21. März 1799.

VII. Kapitel.

Knollers übrige Lebensschicksale und letzte Jahre.

Durch zahlreiche Aufträge verschiedenster Art war Knoller allmählich ein sehr wohlhabender Mann geworden. Er kaufte sich in der contrada del Monte di Pietà ein Haus und lebte dort mit seiner Frau und fünf Kindern behaglich und überaus angesehen. Am 11. Juni 1775 wurde er gelegentlich der Eröffnung der Mantuaner Akademie zum Ehrenmitglied ernannt[1]), und der bekannte Medailleur Antonius Guillemard prägte 1785 auf ihn eine talergroße Münze, welche vorne sein Portrait trägt mit der Inschrift: Martinus Knoller Pictor exim.; auf der Rückseite steht: Perennis amicitiae monumento Antonius Guillemard cudit A. MDCCLXXXV. — Anfangs der 80er Jahre traf ihn das Unglück, daß er durch den Bankerott zweier Kaufleute einen bedeutenden Teil seines Vermögens verlor. Anno 1782 starb auch sein Mäzen Firmian und das Guthaben aus dessen Nachlaß wurde ihm schließlich ganz gestrichen. Allmählich erholten sich seine Finanzen wieder, namentlich mit dem Wiener Aufenthalt. „Were ich umb einige Jahre früher anhero auf Wien gekommen, so hete ich meine famiglia glücklich machen können, gegenwärtig aber erlauben es mir meine Jahre nicht mehr“[2]).

Ist bis zu dieser Zeit sein Humor immer noch lebendig, sein ganzes Wesen munter und aufgeräumt, so wird er mit den beginnenden Kriegsjahren von 1795 an ernst, ja oft geradezu traurig; mußte er doch sogar das Neresheimer Service verkaufen! Am 20. Oktober 1795[3]) schreibt er dem Grieser Prälaten: „Meine gehabten unglückhe seindt noch nicht genug“; im gleichen Jahr muß er „neyerdings 7826 Mailänder liere verliehren“[4]), und vier Tage später klagt er: „Meine gegenwer-

[1]) Archiv. di Trento l. c.
[2]) Archiv di Stato Mailand. 1791.
[3]) Grieser Archiv Nr. 31. [4]) l. c. Nr. 32.

thigen mißlichen umbstende habe ich den französischen Krieg zu verdankhen. in allen meinen sachen habe ich Puntualität geliebt und gehalten und gegenwärtig kann ich nicht, das thuet mir wehe und habe vieles geldt zu heben oder einzunemben und ich muß warthen“ [1]).

Im folgenden Jahre muß er mit zwei Töchtern, Frau und Schwägerin fliehen, „umb sie nicht der ausgelaßenen nazion in Preis zu lassen“ [2]).

Seine Skizzen, die er niemals verkaufte, weil er sie seiner Frau als Andenken vererben möchte, mußte er nun auch abgeben [3]).

Er war bis dahin in der glücklichen Lage, daß er niemals Gemälde auf Kauf zu machen hatte [4]) und konnte deshalb den Seinigen nur Entwürfe hinterlassen. Für den Rest interessierten sich die Ausländer: „Die Hr. Franzosen stirten mein ganzes Haus aus und fanden von mir nichts als Scizi. Einem General mußte ich sieben Stickh geben, welche mir auch rechtschaffen bezahlt seindt worden und gestern aufgespanter in einer Kisten seindt nach Paris abgeschickht worden. So seindt die traurigen umbstende, die meiner famiglia dieses andenckhen Ihres Vatters berauben, es ist eine Welt!“ [5])

Allmählich machten sich die Spuren des Alters bei Meister Knoller stark bemerklich. Im Jahre 1802 ist er „finfmahl Recitif“ geworden [6]), in sein altes Steinleiden —, so daß er Gries nicht wieder zu sehen glaubte. Dennoch raffte er sich bald hernach auf und schuf dort noch die Pietà, ein Portrait des Prälaten und die Umänderung des Hochaltarblattes. Sein letzter Brief an den Abt lautet schmerzlich und elegisch: „Der Doktor ist teglich im Hauß. Ich habe fast eine arche noe im Hauß. Ich iberlasse Euer Hochwürden und gnaden zu denkhen, wie es mit dem lustig gewesten Knoller aussieht, anderst als bei der hierlanda in Mils“ [7]).

---

[1]) Grieser Arch. Nr. 32. 24. Okt. 95. [2]) l. c. Nr. 34. [3]) l. c. Nr. 40.
[4]) l. c. Nr. 40. [5]) ibid. [6]) l. c. Nr. 62.
[7]) l. c. Nr. 69.

In diesem Jahre wiederfuhr Knoller noch eine Auszeichnung [1]) von der neuen italienischen Regierung. Er wurde mit Traballesi und Appiani in eine Kommission berufen, welche über ein Gemälde: „Die Dankbarkeit Italiens“ gegen Bonaparte zu befinden hatte. Hiefür erhielt er eine goldene Denkmünze im Werte von 50 Dukaten. Im folgenden Jahre wurde er noch Mitglied der „Accademia nazionale di belle arti in Milano“ [2]); sie bestand aus 31 Mitgliedern und sollte über Mittel und Wege beraten, um die Künste zu neuer Blüte zu bringen. An diesen Sitzungen vermochte Knoller aber nicht mehr teilzunehmen. Sein überhaupt letzter Brief vom 7. Juli 1804 an Zoller enthält die Mitteilung eines erneuten Rückfalles, zugleich jedoch die Nachricht von der Übersendung eines neuen Bildes, dem „Goldregen der Danaë“. Der Freund solle ihm schreiben: „ob seine 79 Jahre sich mit dem Pensel annoch vertragen“ [3]).

So war Knoller bis nahe vor seinem Tod, trotz seiner „zitternden Hände“, noch tätig und voll Eifer für seine Kunst; doch konnte er die Ausmalung der Bozener Kirche [4]), die er vertragsmäßig übernommen, nicht mehr leisten. Am 24. Juli starb er, „nach kurzer, aber schmerzhafter Krankheit.“ Die „Ephemeriden der italienischen Litteratur“ schrieben aus diesem Anlaß: „M. Knoller war einer der größten Fresko- und Historienmahler. Die Kunst weint an seinem Sarge, und die Kunstfreunde, die ihn und sein Talent zu kennen und zu bewundern die Freude hatten, trauern über den Verlust dieses vielleicht lange unersetzt bleibenden Künstlers“ [5]).

Seiner Familie hinterließ er ein Haus, das später der Kupferstecher Longhi um 40.000 Lire erwarb. Die Brera erstand aus seinem Nachlaß 9 Bilder um 30 Zechinen. Die Söhne blieben in italienischen Diensten. Ein männlicher, kinderloser Nachkomme und dessen Schwester leben heute noch in Mailand, wo im Cimeterio di Porta Comasina ein Grabstein die schlichte Inschrift trägt:

---

[1]) Arch. di Accad. di Brera.
[2]) ibid. [3]) Ferd. Bibl. tir. 2037. [4]) Arch. Gries. Brief Nr. 70.
[5]) Ephemeriden. 1804. H. 5. S. 161.

D. G. M.
A. Martino Knoller
Nativo di Steinach in Tirolo
Uomo da bene
Celebre Pittore e
Professore dell' Accademia Nazionale
Delle belle arti in Milano
Morto il giorno 24. Luglio 1804
D' anni 79
Eterno riposo [1]).

Ist das Lebenswerk Knollers auch zwischen Deutschland und Italien verteilt und zwar so, daß dieses vorzugsweise die profanen, jenes die Kirchenbilder besitzt, — Knollers Herz hing an seiner deutschen Heimat. Daran änderte seine hohe Begeisterung für Italien als Land der Kunst nicht das Geringste. Wie er alle seine Briefe deutsch schrieb, — ich fand unter den circa 60 Stück nur einen in italienischer Sprache — so war auch seine ganze Art und Gesinnung kerndeutsch. Von seinem Vaterlande sprach er immer mit viel Enthusiasmus [2]).

Er verfolgte die Geschicke seiner Heimat mit regem Interesse und lebhaftester Teilnahme [3]) und suchte auch im Ausland deren Ehre überall zu wahren. So gab er z. B. für den „hl. Georg" des Grafen Brandis eine viel höhere Summe in Mailand an, als er tatsächlich erhielt. „Dieses habe ich gethan", schreibt er an Nagele, „umb unsere nation nicht klein zu machen, die ohne daß bei gegenwerthiger Zeit so verachtet ist, und zu zeigen, daß sie auch kinsten und wißenschaften kennt und zu belohnen weiß" [4]).

Wie sehr er insbesonders an seinem Geburtsorte hing, beweisen die dortigen Altarblätter, welche er umsonst gefertigt hatte. Er blieb mit Steinach in ständiger Berührung und war

---

[1]) Forcella, Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano. Vol. III. n. 8. p. 11.

[2]) Ferd. Dip. 1104. S. 491.

[3]) Ferd. Bibl. 2037. Br. vom 9. Februar 1787. Nr. 88.

[4]) Gries. Arch. Nr. 47.

von dessen Bewohnern hochverehrt. Als der Herr Chirurgo Hormayer, für den Knoller eine Kreuzigung geschaffen, mit diesem drei Stunden plauschte, ohne „dem Titl. H. Landrichter, H. Pfarrer, H. Nagele und andere übrige Nachbarn“ davon „zu benachrichtigen“, hatte er von den Genannten einen derben Verweis erhalten [1]). Im folgenden Jahre (1803) schreibt ihm Hormayr: „Er wurde ein Wiedersehen mit Knoller für sein größtes Glück halten [2]), und auch die Gemeinde gab „die heiligste Versicherung, daß sie erst dann sich ganz glücklich schätzen würde“ [3]). — Dies aber verhinderte der Tod!

Um 1804 stand der Klassizismus in seiner höchsten Blüte. Knollers innerstem Wesen war diese akademische Kunst fremd. Sie war an ihn schon ein Menschenalter früher herangetreten; er aber hatte sie in seinen besten Schöpfungen überwunden.

Gegen das Ende seines Lebens drang mit den siegreichen Fahnen Napoleon I. auch der Empirestil in Italien mehr ein und verknüpfte damit Knollers letzte Werke mit den ersten seines zweiten Stiles. Die Arbeiten dieser Art gehörten immer zu seinen schwächeren Leistungen. Des Künstlers ganze Natur wurzelt im 18. Jahrhundert und deshalb sind auch die Werke aus dessen Geist seine weitaus besten. Er war und bleibt: „Eine späte, aber sehr erfreuliche und durch ihre Zeit eigenartig pikant gefärbte Blume der reichen, heiteren Kunst des süddeutschen Rokoko“ [4]).

---

[1]) Arch. civ. di Trento. [2]) l. c. [3]) l. c.
[4]) Riehl B., Kunst an der Brennerstraße. S. 44.

Anhang.

Knollers Malrezepte und ihre Echtheit.

In Münchener Künstlerkreisen existiert eine umfangreiche Anweisung für die Freskomalerei unter dem Titel: „Die Gedanken eines Erfahrenen auf dem Weg der Wissenschaft à la fresque zu malen. Von einem ehemaligen Mitglied der Gesellschaft Arkadier. 1768." Unterschrieben ist am Schlusse: Martin Knoller. Ein Nachdruck davon erschien als Separatausgabe der „Mappe", (Zeitschrift für Dekorationsmalerei. Callwey. München.) Eine handschriftliche Kopie im Besitze des H. H. Dr. Freiherr von Lochner-Hüttenbach in Eichstätt, dem ich für deren Einsicht hier bestens danke, stimmt mit jenem Abdruck überein.

Ich halte diese „Gedanken" als sicher nicht von Knoller stammend und glaube, daß dessen Namen erst später daruntergesetzt wurde.

Zur Evidenz ergibt sich dies aus einem anderen, viel kürzeren Manuskript — auch Abschrift — im Besitze des Herrn Zeichenlehrers Lechner in Partenkirchen. Die Echtheit dieser Blätter wird unter anderem zweifellos durch die vollständig richtigen Angaben dessen, an welchen sie gerichtet sind. Der Adressat hat auf dem Titel sogar die Nummer von Knollers Geburtshaus angegeben. Auch die Angaben im Manuskript selbst, das einen Brief darstellt, sind durchaus richtig und geben vor allem einen interessanten Aufschluß über die größere Leuchtkraft der Neresheimer Fresken: Knoller hatte damals seine bisherige Freskotechnik geändert! Endlich ist der ganze Stil des Schreibens ganz bezeichnend für Knoller: das Durcheinander von naiver Erzählung und damit vermischten Rezepten, das oft stark verwelschte Deutsch, wie die Gutmütigkeit selbst Boshaften gegenüber und die ehrfürchtige Scheu vor allen großen Meistern. — Nicht zuletzt verweist der Schluß auf unseren Maler: „Es ist zwar wenig aber alles in diesen Blättern, welche selbe nicht genügen der sage Adie Mahlerkunst und werde ein Eseltreiber." — Unvorteilhaft wirkt daneben die breitspurige selbstbewußte Manier des „Arkadiers".

Man könnte allerdings einwenden: Knoller gesteht selbst, daß er nach seiner ersten Arbeit in Ettal seine Technik wechselte; nun tragen aber die „Gedanken“ das Datum 1768! also stellen sie wenigstens die alte Materialbenützung dar, während die Ettaler Handschrift die neuere Methode wiedergibt.

Aber der „Arkadier“ gibt offenbar die Erfahrung eines längeren Künstlerlebens, in dem sich seine Technik endgiltig erprobt. Überdies passen verschiedene Bemerkungen darin nicht auf Knollers Verhältnisse; vor allem stimmt nicht die Angabe der „Gedanken“: der Autor habe vor 10 Jahren an die Außenseite eines venezianischen Hauses ein Fresko angebracht, welches jetzt noch von der Seeluft unbeschädigt ist. Knoller war um 1758 und schon einige Jahre vorher in Rom, dann in Mailand und wieder in Rom bis 1765. Auch stimmt die Behauptung des Arkadiers, es seien ihm als „Lehrer“ alle Bibliotheken offen gestanden ebensowenig zu Knollers Verhältnissen, wie die Nachricht, er habe aus einem „altgriechischen Schreiben ganz originelle Thatsachen und Gedanken über Malerei“ gefunden. Überdies erfahren wir nichts über auch nur eine einzige verbürgte Schöpfung des Künstlers. Im Gegenteil: die Angabe über ein Gemälde im Palazzo d'Este in Mailand trifft sicher nicht auf Knoller zu, weil dieser dort keinen Jupiter noch Juno gemalt.

Es kann sich also bei jenem Manuskript weder um ein jüngeres Rezept Knollers, noch überhaupt um eine Technik von ihm handeln. Wir haben in der grundsätzlichen Verschiedenheit der beiden Rezepte zwei ganz individuelle Künstler vor uns. Ich gebe im Folgenden die markantesten Abweichungen, zugleich um einen Beitrag zur Kenntnis der Freskotechnik im 18. Jahrhundert überhaupt zu liefern:

Knoller.	Der Arkadier.
1. Der auf der Mauer ruhende erste Mörtelgrund darf mit Steinchen und Haaren vermischt sein, damit die nach-	1. Nie mehr Sand bei der ersten Unterlage als $^1/_8$ des Kalkes; auch mische man an diesen Kalk feines Hanfwerk,

folgende Arbeit desto besser halten werde.

2. Malt man auf zu frischen Mörtl, so verschwinden die Farben.

3. Vertreibt die Farben mit dem Finger und verschiedenen Pinseln.

welches besser als Kälberhaar oder Schweinsborsten den Mörtel zusammenhält.

2. Wo man einen Maurer haben kann, da ist es besser, wenn man die Hintergründe auf einmal ganz in das Nasse arbeitet.

3. Schraffiert gerne.

Farben.

Knoller.	Der Arkadier.
Weiß.	Weiß.
Kalkweiß, einen weiß geriebenen Marmor und das Weiße von Eierschalen. Das Eierschalenweiß ist das Schönste in dieser Gestaltung.	Ich habe ausschließlich das Weiß von altem, längst abgelöschtem Kalke angewendet. Andere Künstler wollen sich allerlei Vermischungen als Marmor und Eierschalen bedienen. Ich halte nichts davon.
Ockerfarben.	Ockerfarben
Schweigt davon.	spielen im Fresko eine wesentliche Rolle und sind unentbehrlich.
Veronesererde.	Veronesergrün
Mehrere grüne Erdfarben, welche man aus Thüringen und Tirol erhält.	ist die beste Erde; nur muß man sehen, daß man wirkliche bekommt und nicht unter diesem Namen sächsische oder tiroler erhält.
Schwarz.	Schwarz.
Kienruß kann man nicht zum Freskomalen brauchen.	Ofenschwärze habe ich fein gerieben, sehr gut brauchen können.

Knoller gibt über Ölbilder wiederholt Eiweiß; der Arkadier nicht, „weil es die oberen Farben zerstört“.

Das ganze Manuskript hat folgenden Wortlaut:

Hinterlassene Blätter, von dem berühmten Oel- und Freskomaler Martin Knoller, geb. zu Steinach in Tirol Haus-Nr. 25, anno 1725; gest. zu Mailand anno 1804. (Titelblatt.)

Am Abende meiner Tage, im Herbste meines der Kunst geweihten Lebens, lege ich auf dein Verlangen Hand an die Feder; Du mein theurer Freund, wünschest ja und legtest oft den Wunsch an den Tag, die näheren Elemente jener Kunst kennen zu lernen, welche dem nagenden Zahn der Zeit weniger unterworfen als jede andere Manier, — nach Jahrhundert noch in den Geist der Maler und Künstler versetzt. Nun wird Dein Wunsch erfüllt, der Geist des alten Knoller lebt noch in diesen Blättern, bald liegt er auf dem Kirchhofe vor der Höllendorfer Linie. Vielleicht daß einst nach Jahren die Freskomalerei ganz in Verfall kommt und man dann in diesen Blättern Ihre praktische Regeln und Ihre ursprüngliche Reinheit wiederfindet. — Also: Das erste was ich that war, daß ich den ganzen Raum überstudierte um sowohl wegen Wirkung des Lichtes, und wegen Anbringung des Hauptpunktes des Gemäldes, als auch wegen nothwendiger Anbringung der Gerüste (das Sach nicht überhudeln) die Gerüste lauter Flaschenzüge, ließ ich hierauf mit größter Sorgfalt aufstellen. Zu diesen wählte ich verständige Leute. Jeden Tag untersuchte ich mit größter Sorgfalt, bevor ich aufging zu malen, ob an den Gerüste alles noch in rechter Ordnung sich befindet. In Ettal war ich mit ausmalen des Hauptwerkes beschäftigt, während Andere mit malen der Stockidorie Seitengänge sich abgaben, ich muß es schreiben, das jene, wie es gewöhnlich geschieht, mit der größten Eifersucht gegen mich erfüllt waren. Eines Morgens bemerkte ich, das die Seile des Flaschenzuges sehr viele Flecken hatte, ich untersuchte die Sache und fand das sämtliche Seile mit Scheidewasser bestrichen waren, so daß, wen man das Gerüst wie gewöhnlich belastet hätte, ich und Alles hinuntergefallen wäre. Wer dieses verübte kam nie an den Tag. — Meine Vorsicht war doch gerechtfertigt. — Ich ließ die Mauer mit Mörtel verwerfen und zwar mein ganzes vorhabendes Werk; jedoch das

Alles gleich ist, es darf aber solcher Mörtel mit viel Steinchen vermischt sein und Haaren, damit die nachfolgende Arbeit desto fester halten werde und solcher Anwurf darf ganz hart werden. — Hernach sah ich meine Zeichnung durch. Schon lange bevor ich etwas anfing hatte ich es auf Papier gezeichnet, und in der nähmlichen Größe wie das Original, oder wen die Sache zu groß ist, verkleinert und mit Gitter versehen, nun schnitt ich von meiner Zeichnung soviel ab, als ich selbigen Tag noch malen konnte, und ließ selbe durch den Maurer mit feinen aus alten Kalk und gewaschenen Flußsand, so fein als möglich bereiteten Mörtel bewerfen, und denselben so fein als möglich ausbreiten, aber nicht größer darf dieses beworfen sein, als ich denselbigen Tag noch malen kan. Nach einer halben Stunde laß ich dieses beworfene mit nassen Kalk vermischt befeuchten, dan schneide ich von meiner Zeichnung das Stück herab, welches ich heute zu malen im Sinne hatte, und trage ebensoviele Gitter auf. Zeichne dann mit einen spitzigen Eisen die Umrisse entweder in das Gitter, freier Hand hinein oder mit den spitzigen Eisen durch daa Papier hindurch, bei kleinen Sachen ist es hinlänglich, wenn man mit Kohlenstaub durch ein Lümpchen, die vorher mit Löcher versehene Zeichnung bestaubt. Jetzt geht das malen an: jedoch ist zu merken, das man nicht eher zu malen anfange, als bis man nicht leicht einen Finger darin drücken kan, sonst verschwinden die Farben dermaßen, das man keinen Schimmer mehr daran erblickt. Sollte die Mauer zu rauh und grob sein, so breite man einen Bogen Papier darüber, und klopft mit der Hand das Papier an, so wird die Mauer ganz glatt.

Alle Farben jedoch, die man hiezu braucht, müssen kräftige Erdfarben sein, indem man die anderen als Berlinerblau, Kromgelb, Lacke und wie sie alle heißen nicht brauchen kan, indem der Kalk mit seiner hitzigen Schärfe, schon vor dem malen ? gänzlich verzehrt werden. — Die Farben, welche hiezu erfordert werden sind folgende:

Weiße.

Kalkweiß, einen weißgeriebenen Marmor und das Weiße von Eierschallen.

Rothe.

Englischroth. Bergzinnober, armenischer Bolus. Braunroth. Neapelroth. Fleischrother Ocker, gebrantes Ambergergelb und gebranten vermischten Vitriol.

Gelbe.

Neaplergelb, alle Sorten Oker und Satinober, endlich ungebrante Tera di Siena.

Grüne.

Veronesische grüne Erde, mehrere grüne Erdfarben, welche man aus Thüringen und Tirol erhält.

Braune.

Gebrante und ungebrante Umbra, englisch Umbra, gebrante Tera di Siena. Kautikbraun. Kasslebraun und Kölnische Erde.

Schwarze.

Frankfurter schwarz. Beinschwarz, schwarze Kreide, gebrant Pfirsichkerne und gebrantes Elfenbein.

Diese Farben werden zuerst in Wasser gerieben, sodan mit Kalkwasser in ihren Gefäßen ordenlich angemacht. Das Kalkwasser wird zubereitet, indem man alten Kalk im heißen Wasser vergehen läßt. — Das Kalkweiß muß man erst mit Wasser vermischen, dan durchseuchen und sitzen lassen, gießt dann das daraufstehende Wasser ab, dann ist es zum Gebrauche tauglich. — Das Eierschallenweiß, das schönste in dieser Gattung, wird bereitet, indem man die vorher gesäuberten und gewaschenen Eierschallen mit einem Stück ungelöschten Kalk sieden läßt, seicht sie hernach durch, bespüle sie nochmal mit Wasser und reibe sie hernach auf einen Reibstein so fein als immer möglich, das abgeriebene trocknet man in der Sonne und hebt es zum Gebrauche auf.

Der Zinober kan außer an dass Wetter nicht gut gebraucht werden, jedoch innerhalb der Gebäude als Kirchen, Säale läßt er sich auf folgende Art gebrauchen. Ich nehme gemahlenen Bergzinober nnd thu ihn in ein aus Buxbaumholz bereitetes Geschier und übergieße ihn mit siedendem Kalkwasser, rühre es tüchtig um, laß es stehn, gieße das obere Wasser ab, und wiederhole dieses Verfahren 4—5 mal. so zieht der Zinober den Kalk in sich und verliert so seine Eigenschaft nicht wieder.

Der römische Vittriol in Ofen gebrant, ist eine wunderschöne, rothe Farbe, besonders wen er mit Glühwein abgerieben wird; mit Zinober vermischt ist es so schön wie Karmin.

Das Neapelgelb wird in starken Brantwein abgerieben und dan getrocknet und wie andere Farben benützt. Das Kanduckbraun, ein wunderschönes braun, wird zuerst mit Urin von Knaben abgerieben getrocken und wie andere Farben benützt.

Die Schmalte muß am ersten gemahlt werden, nach ein paar Stunden wieder, weil sie sonst nicht bleiben würde. Kienruß kan man nicht zum Freskomalen gebrauchen, wohl aber Kohlenschwärze.

Zum Freskomalen bedient man sich auch einer Palette von Blech mit Höhlungen versehen, und einen daranhängenden Gefäß, um Kalkwasser darin zu gießen, womit man die Farben verdienen kan wen selbe etwa zu steif sein sollten. Das Malen selbst muß so schnell gehen als nur immer möglich. Die Farben schnell nebeneinander hin setzen und recht in Acht nehmen, da man jeden ängstlich gezogenen Strich schwerlich verbessern kann. Zum Vertreiben bediente ich mich bei feinem Grunde oft meiner Finger, jedoch wo der Grund grob ist, nimt man Porstpinsel, die geschliefen und deren Borsten vor dem Binden in Seifenwasser gesotten werden. Sollte etwas gefehlt haben, so muß man es abschöllen und neu bewerfen lassen. Wen man auf diese Art malt so wird es sehr schön, malt man aber zu frischen Mörtel, so verschwinden die Farben beinahe ganz. Sollte man etwas darin Gold machen, so überfahre jene Stellen die man gelblich Fresko malt, wen alles trocken ist mit Eiweiß, leßt es wieder trocknen und mit Ölgrund betragen.

Das Freskomalen ist die höchste Stuffe der Kunst, da andere Manieren oft Jahre dauern dürfen so muß man hier auf geschwinde Art fertig werden. In München sind schöne Mallereien von Christof Schwarz, Zimmermann, Zick etc. Von anno 1500 und noch ältere, welche ganz schön sind. Ich habe mehrere Manieren in Freskomalen gebraucht, allein diese ist ohne Zweifel die Beste. Der Bürgersaal in München war von mir auf eine andere Art gemalt, und auch ein Theil von Etal und gewiß nicht so gut halten als wie in meinen lieben Neresheim. Diese Manier lerte ich erst spätter kennen von den berühmten Caraze obwohl er schon 200 Jahre vor mir lebte, so haben doch ich und der berühmte Appiani daraus studiert und diese Manieren geschöpft. Holzer bediente sich der nähmlichen und zwar ohne Zweifel, der erste Freskomaler in Deutschland.

Das Freskomalen ist eine der ältesten Stuffen der Kunst. Und es bedienten sich derselben schon die alten Griechen, indem sie auf den nassen Kalk ihre Wände bemalten. Sie ist dem Ölmalen weit vorzuziehen, indem sich die Farben in den nassen Mörtel hineinziehen und solange dauern als noch eine Spur der Wand da ist. In Rom hat einer in der Stadtmauer einige unterirdische Zimmer entdeckt, welche ganz lebend und frisch aussehen und doch schon in den zweiten Zeiten des Caesars also 24 bis 30 Jahren vor Christi Geburt gemalt worden waren.

Spätter gerieth diese nützliche Kunst ganz in Vergessenheit bis Sie von Cimabue wieder erweckt wurde. Von Raphael Urbino und von Michel Angelo Buonar. etc. finden sich herliche Werke im Vatikan und der Sixtinischen Kappele in Rom welche wunderschön sind, nur in Hinsicht des Colorites leiden selbe beträchtlich von der Witterung, so man zu Raphaels Zeiten sich noch nicht so gut auf die Behandlung des Mörtels und der Mauer verstand als später zu Carazi Zeiten. Dieser Man Anibale Carazi war ein sehr verständiger frommer Man. Er ist der größte Freskomaler der je gelebt hat. Er malte bei den kaum nenenswerten Gehalt von monatlich 10 Gulden brachte er 8 Jahre damit zu, beim Palast des Kardinals Far-

nese mit seinen wunderschönen Fresken zu schmücken. Er war, da er immer sehr sparsam war, zufrieden mit seinem Gehalt und war so demüthig, das er sich immer durch die Hinderthüre seines Hauses entfernte, wenn ein Kardinal oder vornehmer Herr ihn zu besuchen kam. So ginge es bis im der Kardinal auf anrathen eines Spaniers, das Brod den Wein und die Farben nach dem Abrechnen von seinem Verdienste abzog So bekam er für eine Arbeit, die gewiß 100,000 Gulden werth war, nicht mehr als 700 fl. Der arme bedauernswürdige Man, der kaum die Augen mehr brauchen konte, da Sie durch das beständige in die Höhe sehen ganz verdreht wurden — wußte vor Schrecken kaum, was er anfangen sollte, er ging nach Hause und wurde schon von dem unerbittlichen Tod der Kunst entrissen in 39 Jahren seines so thätigen Lebens — Verzeihe bei Erinnerung an die Werke dieses berühmten Malers, welche ich selbst so oft sah, denen ich beinah alle meine Kunst verdankte, die so schön sind, als wären selbe erst heute gemalt, mußte ich meinen Gefühlen freien Lauf lassen. Es ist zwar wenig, aber Alles in diesen Blättern, welche selbe nicht genügen, der sage adie Malerkunst und werde ein Eseltreiber.

* * *

Auf dem Umschlage dieses Briefes standen die Worte:

Neresheim ist aufgehoben. Martin Knoller ist bei dem, den er oft im Glauben malte. Niemand sah bis jetzt diese Blätter außer Huber von Weißenhorn und dieser theilte keinem Schüler es mit. Ohne Bekantschaft verschließe ich Sie. Bleibt es Dir o Zufall überlassen, ob sie noch jemand sehen sollte oder ob Sie ungesehen vermodern sollten. O Knoller hoher edler Greis, mit der sinnigen Mine, mit den herlichen Verstande kome bald mich abzuholen und voll Vertrauen rufe ich am Ende meiner Tage aus:

Amo Deum. Diligo Mariam.

Verzeichnis der Werke Knollers.

Ich habe alle folgenden Orte, außer den mit Stern bezeichneten, besucht. Für die Bezeichnung aller übrigen Werke folgte ich Glausen, den ich durch anderweitige Angaben nachprüfte und ergänzte.

Anras (Pustertal). Pfarrkirche: 3 Deckengemälde 1754.

St. Anton bei Partenkirchen. Wallfahrtskirche: Hl. Antonius.

Assisi. Maria della Minerva: Tod des hl. Joseph 1764.

Bozen. Deutschherrnkirche: Heil. Georg 1798. — Villa Gerstburg: Gesellschaftssaal mit Dekoration circa 1801.

Benediktbeuern. Klosterkirche: Heil. Joseph 1789. Heil. Benediktus 1777? Jünger zu Emaus 1789.

Ettal. Klosterkirche: Kuppelfresko im Chor mit Hohlkehle und Bogenfeld 1769 und 1785. Mariä Himmelfahrt 1786. Heil. Katharina 1763. Heil. Sebastian 1765. Heil. Familie 1794.

Gries. Klosterkirche: 3 Plafondbilder 1771-73. 7 Altarblätter: Geburt Christi 1795. Anbetung der Könige 1796. Abendmahl 1797. Himmelfahrt 1798. Auferstehung 1799. Pfingsten 1800. Verklärung des heil. Augustinus 1803. Pietà (Betchor) 1803. In der Sakristei: Selbstportrait Knollers 1803. Im Kloster: Die Skizzen für genannte Altarblätter und für Mariä Himmelfahrt in Ettal. 2 Portraits des Abtes Nagele 1802.

Innsbruck. Ferdinandeum: Nr. 257 Gruppenbild des Grafen Firmian. Nr. 258 Joseph und Putiphars Frau. Nr. 259 Heil. Familie. Nr. 260 Christus am Kreuz mit Magdalena 1796. Nr. 261 Ein betender Servitenmönch. Nr. 263 Paris-Urteil, Skizze. Nr. 264 dto., Kopie. Nr. 265 Joh. Frz. v. Lama, Portrait. Nr. 266 dessen Frau Anna von Lama, Portrait. Nr. 267 Graf von Heister, Portrait. Nr. 268 Graf von Enzenberg, Portrait 1790. Nr. 269 Mengs Portrait. Nr. 270 Selbstportrait des Künstlers 1801. Nr. 271 Selbstportrait 1803. Drei Bleistiftzeichnungen. Zwei Tusch-Skizzen.

Innsbruck. Privatbesitz: Graf Thurn und Taxis Palais: Fresko und Dekoration 1785. — Im Besitze des H. Grafen Thurn und Taxis: Portrait des Grafen und der Gräfin. — H. Fabrikant Lang: Heil. Familie. — Schloßkirche bei Büchsenhausen: Maria mit dem Kinde. — Servitenkirche: Maria mit Jesus und Heiligen. — H. H. Stadtpfarrkooperator Ettl: Heil. Familie 1801.

Mailand. Galleria di Brera: Nr. 652 Portrait eines Unbekannten. Nr. 530 Portrait des Malers Maron. Nr. 425 Portrait des Malers Raphael Mengs. Nr. 525 Parini. Nr. 529 Selbstportrait 1803. Nr. 550 Heil. Sebastian. Nr. 553 Himmelfahrt Mariä (Skizze f. Meran). — Palazzo Belgiojoso: 2 Plafonds und 2 Medaillons. — Palazzo Greppi: 3 Plafonds. — Palazzo Litta: 1 Plafond und 10 Ölbilder. — Palazzo Firmian-Vigoni: 14 Ölbilder, 8 Plafonds und Stiegenhaus. Portrait des Grafen und der Gräfin Durini. — Palazzo reale: 2 Plafonds. Heil. Gotthard (Kapelle). — *Galerie Melzi (nicht zugänglich): Nr. 100 Jünger auf dem Weg nach Emaus. Nr. 101 Heilung der zehn Aussätzigen. Nr. 102 u. 103 Landschaften.

***Mals.** Pfarrkirche: Tod des heil. Joseph 1781.

Meran. Pfarrkirche: Himmelfahrt Mariä 1788. Abendmahl 1793. Geburt Christi 1793. — Museum: 2 Apostelköpfe. — H. Anzoletti Johann: Heil. Georg, Skizze für Bozen. — H. Ritter von Goldegg: Erzherzog Karl. — H. Direktor Menghin: 3 Tuschzeichnungen und 1 Farbenskizze.

München. H. H. Kooperator Aumüller: Skizze des Plafonds für den Bürgersaal. — Bürgersaal: Fresko 1774. — Kgl. Kupferstichkabinet: Tuschzeichnung.

Neresheim (Württemberg). Klosterkirche: 7 Kuppelfresken und Dekorationen 1770—75.

Niederndorf (Pustertal). Pfarrkirche: Steinigung des heil. Stephanus 1798. Himmelfahrt Mariä 1799. Tod des hl. Joseph 1799.

Schloß Schleißheim bei München: Heil. Benedikt und Scholastika (früher in Ettal) 1770. Skizze davon 1770.

Schwaz. Graf von Enzenberg: Pastellportrait. Ölskizze des hl. Benedikt und Scholastika.

Stams bei Innsbruck. Kloster: Portrait des Abtes Nagele. 3 Skizzen für Volders-Kuppeln.

Steinach. Pfarrkirche: Heil. Erasmus 1772. Heil. Sebastian 1783. Enthauptung des heil. Johannes 1794.

Taxis (Württemberg). Schloß: 7 Skizzen für die Neresheimer Fresken.

***Tramin.** Pfarrkirche: Heil. Julitta 1789.

Tratzberg (Tirol). Schloß: Portrait eines Grafen Enzenberg.

Volders. Klosterkirche: 5 Plafonds 1766. Hochaltar: Heil. Karl erteilt den Pestkranken die hl. Kommunion. 1769.

Wien. Rathaus: Portrait Kaiser Leopold II. und Franz II. 1791. — Galerie der Akademie: Heil. Sebastian. — Hofmuseum: Portrait des Malers Rosa. Landschaft des Laxenburger Parkes 1775. — Fr. Kreithner: Heil. Familie.

***Zams** (Oberinntal). Pfarrkirche: Heil. Andreas.

***Hohenaltheim** (Baiern) Schloß. Gartenpavillon: Portrait der Fürstin Öttingen.

Sichere Werke, aber unbekannten Ortes:

1. u. 2. Portraits des Fürsten Kaunitz;
3. Portrait Joseph II.
4. Portrait Maria Theresia.
5. Schauspieler Lange, Wien.
6. Christus am Kreuz für den Abt in Neresheim.
7. Scipio, die Ruinen Karthagos betrachtend.
8. Marius.
9. Achill erhält die Nachricht vom Tode des Patroklus.
10. Cicero entdeckt das Grab des Archimedes.
11. Pygmalion.
12. u. 13. Historische Gemälde für Firmian.

14. Regulus als Gefangener.
15. Auferweckung des Lazarus.
16. Portrait des Kupferstechers Krafft in München.
17. Selbstportrait für diesen.
18. Heil. Dreifaltigkeit für Kloster Ettal.
19. Goldregen der Danaë.
20. Crucifixus für den Fürsten Öttingen-Wallenstein.

Von Glausen außerdem erwähnte glaubwürdige Werke:

1. Palazzo Belgiojoso: Portrait Kaiser Franz I., Joseph II., Maria Theresia; des Fürsten Belgiojoso und seiner Gemahlin.
2. Palazzo Greppi: Portrait des Grafen.
3. Palazzo reale: Zahlreiche Gemälde.
4. Graf Enzenberg: Selbstportrait und zwei Landschaften.
5. Graf von Mohr.
6. Gräfin Sarnthein: Salvator.
7. Fürst Esterhazy, Portrait als Nobelgardist von Ungarn.
8. Kaufmann Lenard: Zwei Landschaften mit Wasserfällen.
9. Selbstportrait für H. Planta in Graubünden.
10. Graf Wilczek: Zwei große und zwei kleine Landschaften.

Archiv-Quellen.

Gries-Bozen, Benediktinerstift:
Briefwechsel Knollers mit dem Stift.
Lit. H. Gries. Ser. I. Inneres. Titul. VI.
Eccl. Monast. Fascic. VII, Maler Knoller.

Innsbruck. Ferdinandeum:
Bibliotheca Tirolensis 2037 und Dip. 1104.
K. k. Statthalterei-Archiv:
a) Gutachten des Gubernium. 1768. Fol. 203.
b) Hof-Resolutionsbuch. 1768. Fol. 326/27.

Mailand: 1. Archivio di Stato: Autografi sec. XVIII° di Knoller Martino.
2. Archivio di Brera Accademia: Cartella Nr. 7.
3. Archivio civico: Persone 815. Kh—Lach.

München: 1. Oberbayer. Kreis-Archiv: Ettal Kloster. Litt. 197. ex. Nr. 23.
2. Bürgersaal: Acta congregationis B. V. Mariae Annuntiatae Dominorum ac civium. Monachii ab anno 1750.

Niederndorf im Pustertal. Pfarr-Archiv.

Regensburg: Fürstl. Thurn und Taxis'sches Central-Archiv: Akten betr. III. Besitzungen, in specie:
a) Schwaben-Neresheim. Die alte Klosterkirche 1549 bis 1775. Rep. XIV. Vol. III. Ferner: Vol. I, IV, V, VII, XV.

Trient: Bibliotheca civica:
a) Nr. 442 Manuskripte: Carte e documenti originali relativi alla vita ed alle opere del pittore tirolese Martino Knoller.
b) Vita e reggimento del Conte Carlo di Firmian ministro plenipotenziario nella Lombardia sotto Maria Teresa e Giuseppe II. Augusti con notizie storiche di quell'epoca austriaca libri VII di Antonio Mazzetti presidente dell Apello Lombardo.

Volders Kloster-Archiv: Memorabilia monasterii Ord. Serv. B. M. V. ad S. Carol. prope Volders ab fundatione usque ad annum 1809. Conscripta a R. P. Peregrino H. Habtmann. 1834/35.

Wallerstein: Fürstl. Öttingen-Wallerstein'sches Hausarchiv: Briefwechsel Knoller und Chamot.

Wien: K. k. Haus-, Hof- und Staats-Archiv: Index der Geschäftsakten der Staatskanzlei aus dem Jahre 1793. 4. Dezember.

— K. k. Akademie der bildenden Künste: Akademie-Matricul von 1751 an.

Literatur.

Glausen Heinr. v. Martin Knoller. Ferdinandeumszeitschrift. 2. Folge. Innsbruck 1831. Von dieser Biographie erschien eine italienische Übersetzung, die als eigene Zutat bloß ein alphabetisches Ortsverzeichnis gibt. Von Glausen durchaus abhängig sind Wurzbach und Al. Menghin. Doch hat dieser für die Bilder aus Meran und Umgebung selbständige Forschung und Würdigung geliefert. Neues Archivmaterial bringt die Monographie von P. Siegfried Christian O. S. B. über die Fresken in Gries.

Glausen Enrico. Memorie delle vita e delle opere di Martino Knoller. Milano. Crist. Rivolta 1838.

Menghin Alois. Martin Knoller. Ein Leben im Dienste der christlichen Kunst. Separatabdruck a. d. Burggräfler Meran 1887.

Christian P. Siegfried. Das Wirken des Malers Martin Knoller für das ehemalige Augustiner Chorherrnstift Gries bei Bozen. Separatabdruck aus den Jahresberichten 1898|99 und 1899|1900 des k. k. Stiftsgymnasium St. Paul.

Wurzbach Const. v. Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich. 12. Bd. Wien 1864.

Ticozzi Stef. Dizionario degli architetti, scultori, pittori ecc. Milano 1830. 4 tom.

Alles Übrige erhebt sich nicht viel über gelegentliche, teilweise sogar recht unsichere Notizen; es ist am gegebenen Orte genauer zitiert.

Personen- und Ortsverzeichnis.

Ahorner 109.
Alberico 89.
Albertolli Giac. 81, 106.
Altmutter 42, 93, 111.
Altomonte 15, 33.
Annesi 94.
Anraß 17, 19 ff., 30.
Antike 23, 25, 36 ff., 47, 51, 59, 81.
Appiani 94, 106, 117, 127.
Ariost 23.
Assisi 97.
  Kirche della Minerva 39.

Bailo P. 106.
Battoni Pomp. 23, 106.
Bauer Gg. Ig. 71.
Beccaria 80, 86.
Beda Pater 73.
Benedikt XIV. 23.
Bergler Jos. 112, 113.
Bologna 12.
Bolognesen 61, 62.
Bonaparte 117.
Boos Roman 99.
Boucher 87.
Bozen 42, 102.
  Pfarr-Kirche 117.
  Villa Gerstburg 94.
Braccio 89.
Brandis, Graf v. 118.
Brixen 15. 19.

Cantoni 81.
Cantu 28.
Cardani Annunciata 41.
Cardani Angelo Franc. 41.
Caracci A. 12, 98, 127.
Cereda Gius. 113.
Cimabue 127.
Claude Lorrain 69, 94, 95.
Correggio 25, 31, 36, 37, 98, 103, 104.

Dante 23.
Defreggen 22.
Denifle 9, 42.
Dialer Thomas 112.
Donner Raf. 16, 34.
Dresden 97, 104.

Ebe 50.
Enzenberg, Graf Cassian Ig. 109, 113.
Enzenberg, Graf Franz Jos. 109.
d'Este M. Beatrice 84.
Esterhazy, Fürst 108.

Ettal 39, 52 ff., 54, 61, 63, 66, 73 ff., 88, 92, 97, 99, 100, 112, 121.
Ettl 105.

Fanti Gaetano 33.
Farnese, Kardinal 127.
Ferdinand, Erzherzog 84.
Finsterwalter 72.
Firmian, Graf Karl 17, 27 ff., 39, 40, 46, 70, 86, 113.
Fischer v. Erlach 16.
Fischer Vinc. 33.
Florenz:
  Meistergallerie 107.
  Palazzo Riccardi 84.
Franchi 81, 106.
Franz I. 108, 109.
Fuchs Martin 112.
Füger 109, 110.
Fumagalli 106.
Fux 16.

Galli-Ribiena 33.
Gallitzin, Fürst 110.
Geraerts 34.
Giotto 9.
Giordano Luca 84.
Glausen 8 ff., 24, 26, 29, 31, 39, 40, 58.
Goethe 24.
Gran 9, 15, 16, 33.
Gries 8, 9, 50, 55, 59 ff., 72, 76, 78, 79, 82, 97, 98, 101, 102, 104, 106, 107, 116.
Günther 68.
Guercino 12, 85, 98.
Guillemard Ant. 80, 115.
Gumer v. 42, 102.

Hautzinger 33.
Heigel Th. v. 29.
Heister, Graf 108.
Herculanum 36.
Holzer 127.
Horaz 28.
Hormayr v. 8, 9, 11, 119.
Huber 128.

Janitschek 49, 50.
Jaud Seb. 112.
Ilg 51.
Innsbruck 8 ff., 41, 42, 73, 106, 111.
  Ferdinandeum 11, 29, 106, 107, 108.
  Palast Taxis 74, 76, 92.
  Residenz 52.
  Servitenkirche 98, 99.
Joas 42.
Joseph II. 71.
Italien 17, 22, 23, 65, 106, 118.
Italiener 16, 62.
Justi 30.

Karl, König von Neapel 17.
Kaufmann Ang. 108.
Kaunitz, Fürst 108, 113.
Keck Joh. M. 112, 113.
Kilian 104.
Klassizismus 36 ff., 43, 48, 56, 82, 89, 92, 96, 106, 119.
Klagenfurt 110.
Klopstock 67.
Knoller Franz 7.
Knoller's Frau 64, 41 ff.
Knoller Karl 10.
Knoller Lactanz 41.
Kolsaß 113.
Kronmetz 17.

Lang 99.
Lange 108.
Leb Franz 112.
Lechner 120.
Lemmen 8.
Leopold II. 108, 109.

Lochner-Hüttenbach Fr. v. 120.
Lombardei 28, 80.
Longhi 117.
Lotto 15.
Lueg 22.

Magg 11, 43.
Maier 58.
Mailand 10, 28, 31, 40, 41, 42, 43, 56, 65, 76, 80, 81, 83, 85, 99, 103, 104, 106, 107, 108, 113, 117, 118, 121.
Brera 80, 106, 107, 117.
Kirche S. Celso 71.
Archinto 44.
Palazzo Belgiojoso 89 ff.
„ Clerici 31, 44.
„ Dugnani 31, 44.
„ d'Este 121.
„ Firmian-Vigoni 26, 29, 33, 39, 82, 86 ff., 89, 92, 95, 98.
„ Greppi 81 ff., 84, 91, 94.
„ Litta 26, 34, 39.
Residenz 82, 84, 95.
Mantua 80, 108.
Akademie 115.
Mantz P. 36.
Maria-Pernegg 69.
Maron 25, 106.
Maulpertsch 15.
Maximilian III., Kurfürst 73.
Medicis de 113.
Mellini Carlo D. G. 90.
Menghin 74, 105.
Mengs Raf. A. 15, 23 ff., 32, 35 ff., 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 75, 79, 82, 83, 96, 97, 98, 99, 104, 106, 111, 117.
Mercoli Giac. 80.
Mercori 90.
Meran 98 ff., 104, 105.
Merz Frz. 112.
Metastasio 23.
Meusel 65.
Meyer P. Ernst. Dom. Brun. 64.
Michel Angelo 127.
Milanesi Bianca Interia 41.
Milton 67.
Mölk Josef von 52, 69.
Molière 28.
Montalto 71.
Montesquieu 28.
Monza 83.
Morceau 106.
Moser A. 42.
München 46, 127.
Bürgersaal 64 ff., 88, 100, 127.
Kupferstichkabinet 74.
National-Museum 29.

Nack 13, 68.
Nagele 8, 10, 106, 107, 118.
Napoleon I. 119.
Neapel 17, 27, 28, 29.
Kirche all'Anima 40.
Neresheim 11, 13, 33, 42, 43, 46, 50, 54 ff., 60, 62, 64, 65, 67 ff., 70, 74, 75, 76, 78. 79, 80, 102, 104, 113, 127, 128.
Niederländer 11.
Niederndorf 19, 39, 97, 100, 103, 111.
Nock Georg 46.

Österreich 13, 17, 33, 62, 106.
Öttingen, Fürst 71, 108.
Orsini Paolo 89.
Othmar, Abt v. Ettal 73.

Palladio 81.
Parini 80, 82, 83, 84, 85, 89, 91, 92, 106.
Paris:
Louvre 72.

Pavia 81.
Pelligrini Anton 16.
Penz Franz 18.
Peter Vigilius, Bischof von Trient 113.
Piermarini Gius. 81, 106.
Pögel Ignaz 8, 9, 11.
Polak 81.
Pomarolli Fr. Ant. 113.
Pozzo 35, 36.

Raffael 23, 25, 37, 71, 127.
Reber 50.
Reni G.
Rolli 23.
Rom 22, 23, 24, 26, 29, 31, 35, 39, 40, 43, 46, 82, 83, 88, 113, 121, 127.
  Accademia di San Luca 23.
  Akademie, kapitolinische 23.
  Campo Santo 39.
  Vatikan: Sixtinische Kapelle 127.
  Villa Albani 24, 36, 83, 94.
Rosa 108.
Rottmayr 15, 33.
Rubens 30.
Ruef Matth. 113.

Salb Karl 112.
Salzburg 9, 12, 13, 17.
Sambach F. C. 34.
Sartori A. 11, 33, 72, 79, 102.
Savello Paolo 89.
Schmid Xav. 112.
Schöpf Jos. 42, 57, 68, 111, 113.
Schwarz Ch. 127.
Schwaz 109.
Schweiz 106.
Semper 21.
Sforza 89.
Siegfried P. 61, 98, 104, 107.
Sirct P. 105.
Spanien 37.
Sperges B. v. 110.
Stams 31, 51, 107, 111.
Steinach 7, 9, 99, 104, 118.
Süddeutschland 17, 33.
Swieten, Baron 110.

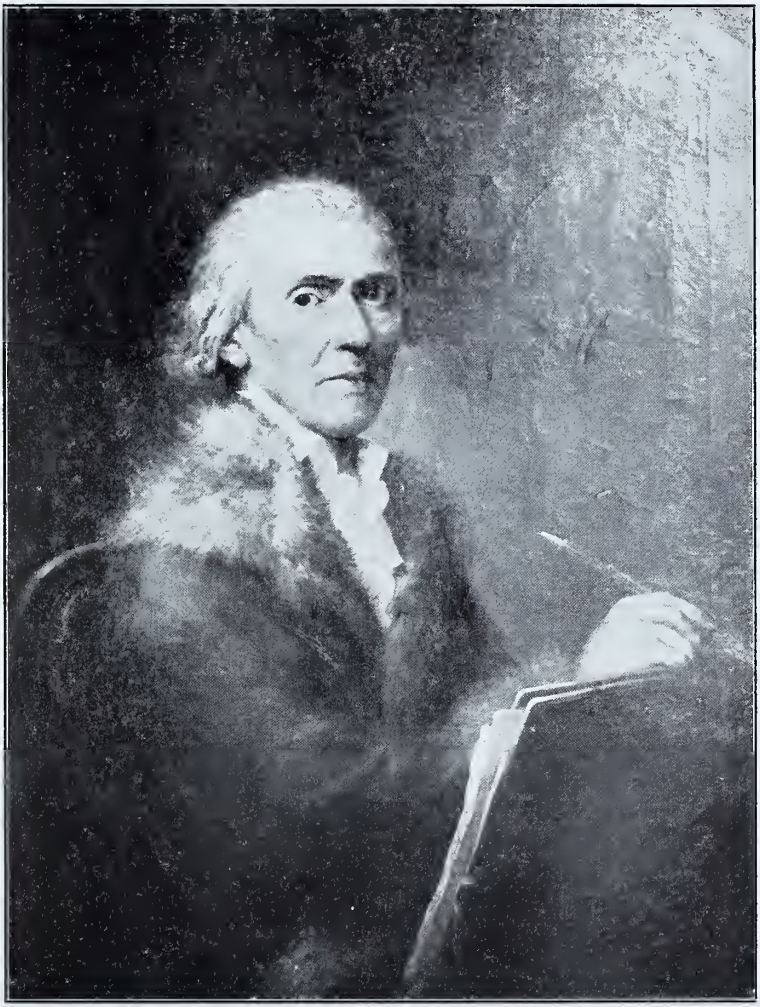
Tasso 91.
Ticozzi 10.
Tiepolo 31, 35, 97.
Tizian 25, 37, 98, 101, 103, 104.
Traballesi 81, 83, 84, 114, 117.
Tramin 99.
Tratzberg, Schloß 110.
Trient, Fürstbischof v. 40.
Troger Paul 8, 9, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 32, 35, 62, 69, 98.

Unterberger Christ. 15, 25.
Untertrifaller P. 55.

Vanvitelli 81.
Venedig 12, 15.
Veronese Paolo 62.
Verri, Graf 28, 80.
Virgil 28.
Volders 22, 31, 46 ff., 52, 54, 76, 97, 99, 113.

Wallerstein, Fürstin 109.
Walter von 52.
Weiß K. 21.
Welsberg 96.
Westenrieder 67.
Wien 8, 9, 14, 15, 17, 29, 52, 102, 108, 110, 113, 115.
  Adelsarchiv 71.
  Akademie k. k. 14, 15, 33, 99, 107, 110.
  Albertina 14, 21.
  Hof-Museum 34, 108, 109.

Mariahilf 20.
Rathaus 108.
Salesianerinnenkirche 16.
Wilczek Graf v. 108, 113.
Wilten 68.
Winckelmann 23, 24, 27, 28, 35 ff., 82, 103.
Zeiller Joh. Jak. 13, 52, 74.
Zell im Pustertal 12.
Zick 127.
Zimmermann 127.
Zoller Ant. 22, 41, 42, 81, 119.



M. Knoller. Selbstbildnis, in der Brera zu Mailand.

Die Verklärung des hl. Stephanus. Deckengemälde zu Anras.

Auffindung des Grabes des hl. Stephanus. Deckengemälde zu Anras.

Deckengemälde im Palazzo Vigoni-Firmian zu Mailand.

Deckengemälde im Palazzo Litta zu Mailand.

Popp: M. Knoller.

Die Verherrlichung des hl. Kar

Kuppelbild zu Volders.

Mariä-Aufnahme in den Himmel.

alie aus dem Kuppelbild zu Ettal.

Inneres der Kirche zu Neresheim.

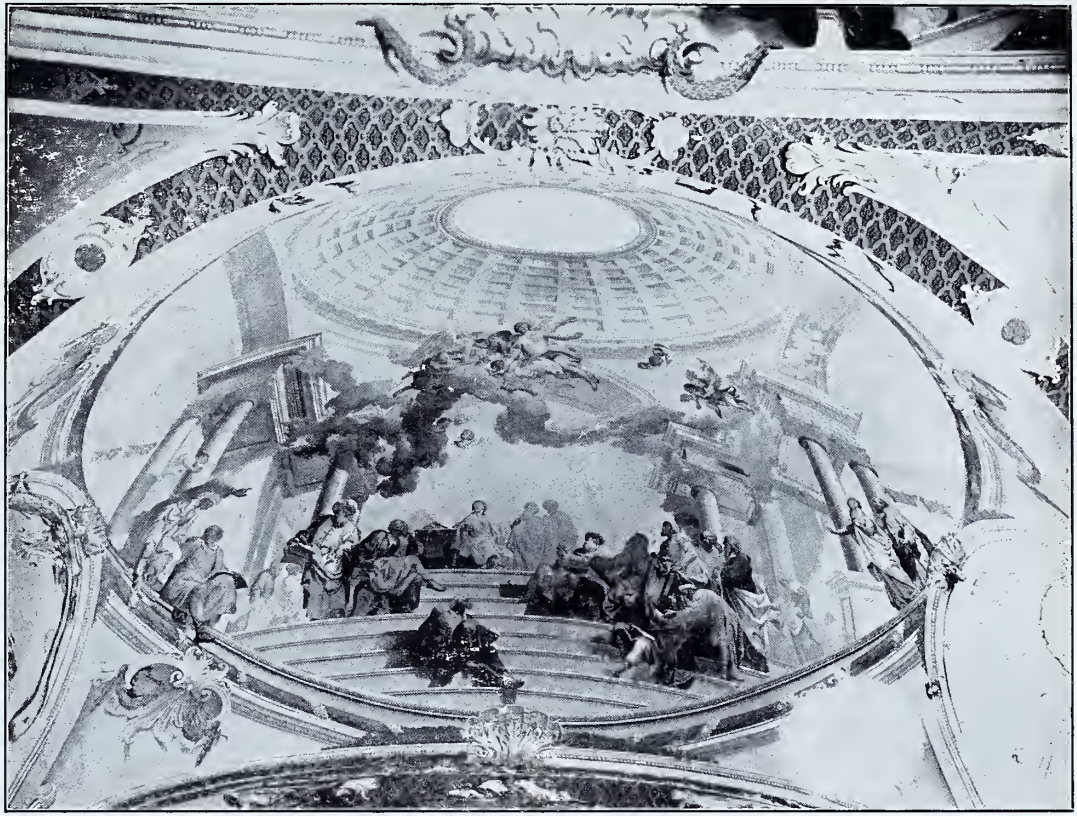
Letztes Abendmahl. Kuppelbild zu Neresheim.

Anferstehung Christi. Kuppelbild zu Neresheim.

Verherrlichung des hl. Augustinus. Kuppelbild zu Gries.

Himmel. Kuppelbild zu Neresheim.

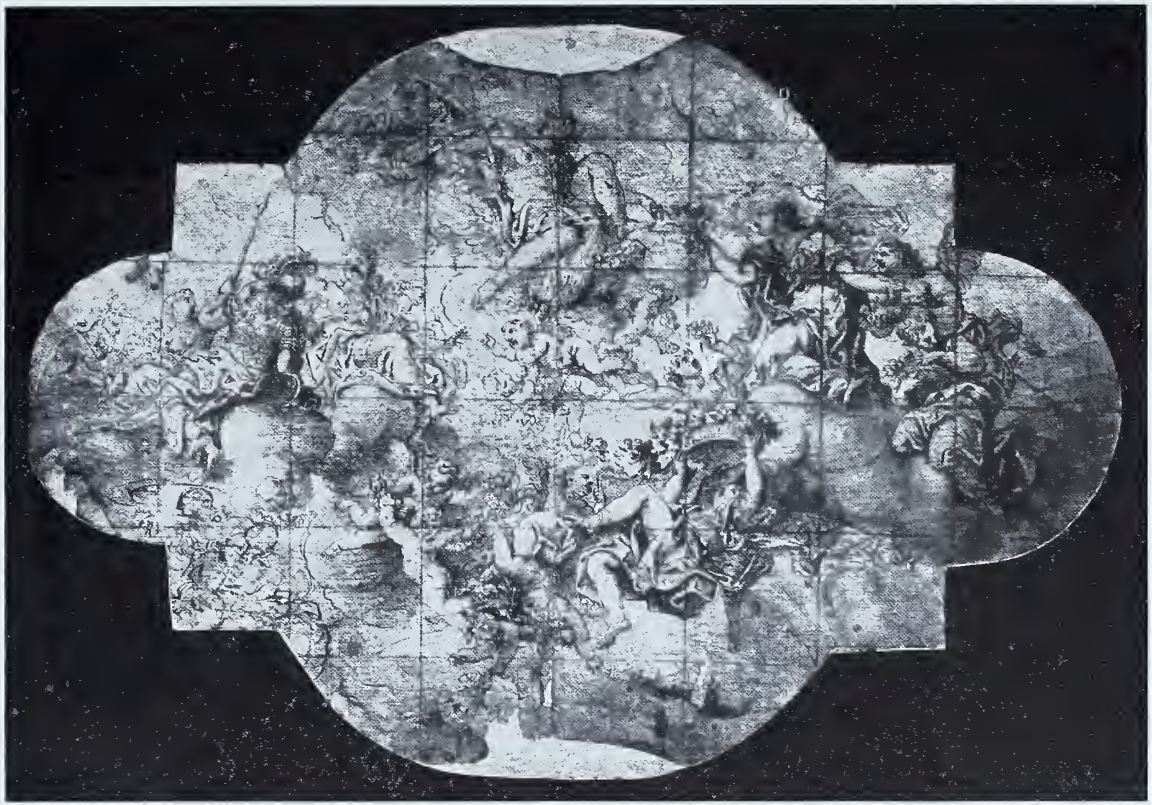
Himmelfahrt Mariæ. Detail aus dem Deckengemälde im Bürgersaal zu München.



Christus im Tempel. Kuppelbild zu Neresheim.

Taufe Christi. Detail aus dem Kuppelbild zu Ettal.

Der Himmel. Tuschzeichnung für das Kuppelbild zu Neresheim. Im Ferdinandeum zu Innsbruck.



Tuschskizze für ein Plafondbild zu Mailand.

Hermes kommt zu den Musen. Plafondbild im Palazzo Greppi zu Mailand.

Aurora. Deckengemälde in der Residenz zu Mailand.

Deckengemälde im Palazzo Vi

ni-Firmian zu Mailand.

Popp: M. Knoller.

Aurora. Ausschnitte aus einem Plafondbild im Palazzo Vigoni-Firmian zu Mailand.

Deckengemälde im Palazzo Vigoni-Firmian zu Mailand.

Apotheose des Alberico im Palazzo Belgiojoso zu Mailand.

Deckengemälde im Palazzo Belgiojoso zu Mailand.

Parisurteil. Ölskizze für das Deckengemälde im Thurn- u. Taxis-Palais zu Innsbruck. Im Ferdinandeum.

Morgen. Fresko in der Villa Gerstburg zu Bozen.

Abend. Fresko in der Villa Gerstburg zu Bozen.

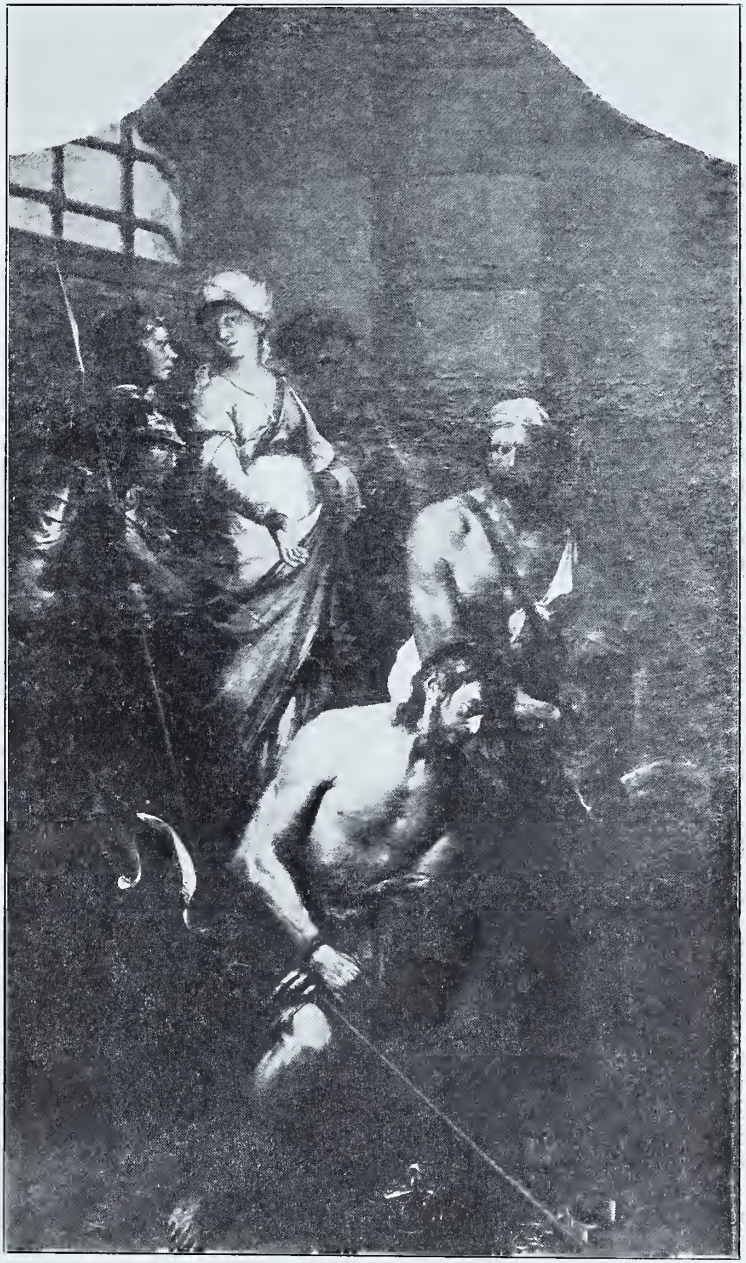
Aurora. Plafondbild in der Villa Gerstburg zu Bozen.

Himmelfahrt Mariæ. Altarbild zu Meran.

Hl. Familie. Ölskizze für das Altarbild zu Ettal.
Im Besitze des Herrn L. Lang zu Innsbruck

Steinigung des hl. Stephanus. Altarbild in Niederndorf.

Geburt Christi. Altarbild zu Meran.

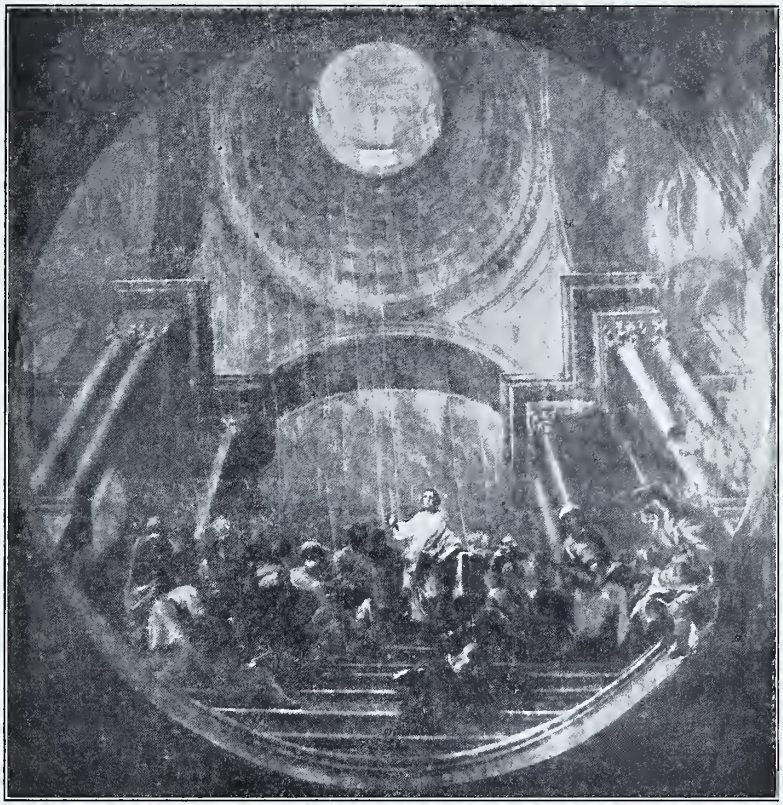


Enthauptung Johannes d. T. Altarbild zu Steinach.

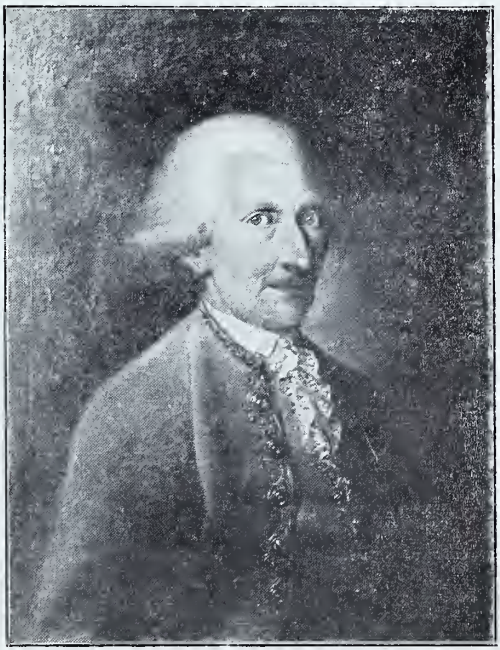
Himmelfahrt Christi. Altarbild zu Gries.

Hl. Familie. Ölbild im Besitze des hochw. Herrn Ettl zu Innsbruck.

Cassian Ignaz Graf Enzenberg. Pastellbild im Schloß Tratzberg.



Ölskizze für Christus im Tempel zu Neresheim. Im Schloß Taxis.



Portrait des Grafen von Thurn u. Taxis zu Innsbruck.

Decken-Medaillon im Palazzo Belgiojoso zu Mailand.

Ausschnitt a. d. Plafondbild im Palazzo Vigoni-Firmian zu Mailand.

Druck der Wagner'schen Universitäts-Buchdruckerei.